

Joanna Baillie's „Plays on the Passions"

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Emil Ziegenrücker

aus Berlin.

Hamburg-Barmbeck
Druck von Franz Starck
1909.

Referent: Professor Dr. F. Lindner.

Helene Finnern zugeeignet.

Literatur.

Allibone: „Dictionary of Authors" Vol. I.
Annual Register Vol. 93 (1851).
Blackwood's Magazine Vol. XVI, Edinburgh 1824.
Bleibtreu, Karl: „Geschichte der englischen Literatur" II, Leipzig 1887.
Brandl, C. = Brandl: „S. T. Coleridge und die englische Romantik," Strassburg 1886.
Brandl, Sh. = Brandl: „Shakespeare", Berlin 1894.
Brewer, Dr.: „The Reader's Handbook", London 1902.
Campbell, Thomas: „Life of Mrs. Siddons" Vol. II, London 1834.
Chambers: „Cyclopaedia of English Literature" Vol. II.
Dircks, R.: „Plays of Sheridan" (Scott Library).
D. N. B. = „Dictionary of National Biography" Vol. II.
Druskowitz, Helene, Dr. phil.: „Drei englische Dichterinnen", Berlin 1885.
Edinburgh Review Vols. II (1803), V. (1804/5), XIX (1811/12).
Encyclopaedia Britannica Vol. IV.
Freytag, Gustav: „Die Technik des Dramas", Leipzig, 11. Auflage, 1908.
Genest, John: „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 (in 10 Vols) Bath 1832.
G. E. = „La Grande Encyclopaedie", Paris o. J. tome IV.
Gosse: „A History of Eighteenth Century Literature", London 1889.
Herford: „The Age of Wordsworth", London 1897.
Körting, Gustav: „Grundriss der Geschichte der englischen Literatur", 4. Auflage, Münster i. W. 1905.
Lockhart: [1]) „The Life of Sir Walter Scott", 5 Vols, London (Macmillan) 1900.
Morley: „Of English Literature in the Reign of Victoria", Leipzig 1881.
Oliphant, Mrs.: „The Literary History of England in the End of the Eighteenth Century and Beginning of the Nineteenth Century", London 1882 (besonders Vol. II).
Prölss, Robert: „Geschichte des neueren Dramas", II. Band, 2. Hälfte: Das neuere Drama der Engländer, Leipzig 1882.
Quarterly Review Vol. 67 (1841).
Saintsbury: „A History of Nineteenth Century Literature", London 1896.
Seccombe: „The Age of Johnson", London 1900.
Singer, H. W.: „Das bürgerliche Trauerspiel in England" (bis zum Jahre 1800), Diss. Leipzig 1891.
Westminster-Review Vols. I u. III.

[1]) Enthält u. a. auch interessante Briefe.

Einleitung.

Der vorliegenden Untersuchung ist die Gesamtausgabe der Werke der Dichterin zu Grunde gelegt:

THE DRAMATIC AND POETICAL WORKS
OF JOANNA BAILLIE
COMPLETE IN ONE VOLUME
SECOND EDITION — LONDON 1851

(vorhanden auf den Universitätsbibliotheken Rostock und Bonn)[1].

Diese Ausgabe — die einzige mir bekannte Gesamtausgabe — hat vor den übrigen den Vorzug, dass sie Ausgabe letzter Hand ist, also ihre Arbeiten in der Form tradiert, in der Joanna Baillie sie überliefert wissen will. Sie ist eingeleitet durch ein „Life of Joanna Baillie“ (p. V-XX), das im Wesentlichen die Grundlage für die biographische Skizze (s. u.) bildet. Die Einteilung des Buches nimmt auf die Chronologie nur innerhalb der Gruppen Rücksicht, in die sie das sachlich Zusammengehörige einordnet: Der erste Teil (p. 19—385) umfasst die „Plays on the Passions“; ihm geht (p. 1—18) ein „Introductory Discourse“ vorauf, dessen Hauptgedanken bei Besprechung der dramatischen Theorie (s. u.) wiedergegeben sind.

Der zweite Teil (p. 386—704) gibt unter dem Titel „Miscellaneous Plays“ die sonstigen dramatischen Arbeiten unserer Dichterin. Im dritten Teile (p. 705—847) ist unter der Bezeichnung „Miscellaneous Poetry“ alles zusammengetragen, was Joanna Baillie sonst noch in der Poesie geleistet.

In die Originalausgaben Einblick zu nehmen, war mir nur in sehr beschränktem Masse möglich; so fand sich auf der Hamburger Stadtbibliothek die Originalausgabe der ersten zwei Bände der „Plays on the Passions“ aus den Jahren 1798 und 1802; auf der Göttinger Universitätsbibliothek: „Dramas“ by Joanna Baillie in

[1]) Ein weiteres Exemplar befindet sich auf der Bibliothek des Herzoglichen Hauses zu Gotha, wie mir das Auskunftsbureau der Deutschen Bibliotheken soeben mitteilt.

3 Vls. London 1836. Der erste Band enthält die drei abschliessenden „Plays on the Passions"; der zweite und dritte ihre sog. „independent plays",[1]) d. h. die Stücke, in denen sie ihre Theorie unberücksichtigt lässt.

Von sonstigen Ausgaben der Werke Joanna Baillie's waren mir zugänglich:

„The Complete Poetical Works of Joanna Baillie, First American Edition (one Volume), Philadelphia 1832 (vorh. auf der Kgl. Bibliothek Berlin).

Diese Ausgabe ist die Zusammenfassung nur der bis 1832 erfolgten Publikationen der Dichterin, ist also in ihrem Titel irreführend. —

Auch eine deutsche Bearbeitung eines Teiles der „Plays on the Passions" ist vorhanden:

„Die Leidenschaften." Eine Reihe dramatischer Gemälde nach dem Englischen von Joanna Baillie, von Carl Friedrich Cramer. Teil 1—3. Amsterdam, Leipzig 1806.

Es ist dies eine Uebersetzung der „Plays on the Passions" über Liebe, Hass und Ehrgeiz; auch die theoretische Einleitung ist darin übersetzt. Diese Uebersetzung scheint mir nur literarhistorisch interessant als ein Beleg mehr für den regen Austausch zwischen der englischen und deutschen Literatur um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. — Auf der Kgl. Bibliothek Berlin befindet sich ferner folgende Schrift (in 2 Auflagen):

„A View of the General Tenour of the New Testament, regarding the Nature and Dignity of Jesus Christ . . . . by Joanna Baillie." London 1831; 2 1838.

Von Spezialuntersuchungen über die „Plays on the Passions" ist mir nichts bekannt. Die — oben zitierte — Arbeit von Helene Druskowitz beschäftigt sich mit der ganzen Lebensarbeit der Dichterin und verweilt naturgemäss bei den einzelnen Stücken nur flüchtig, sodass das Ineinandergreifen von Theorie und Praxis aus ihrer Darstellung nur unvollkommen ersichtlich ist. Sie verzichtet ferner auf jeglichen Versuch, das literarhistorische Terrain zu rekognoszieren, auf dem die „Plays on the Passions" erwachsen sind — ein Mangel, der sich besonders in den ihren Aufsatz abschliessenden Werturteilen fühlbar macht. — Ein dahingehender Versuch ist in dem zweiten Teile meiner Arbeit gemacht worden. — Volle Anerkennung verdienen die Uebersetzungsproben bei Druskowitz; sie sehen stilistisch weit über den entsprechenden Partieen bei Cramer.

---

[1]) Vgl. Works p. 387.

Zur leichteren Orientierung sei hier eine chronologische Uebersicht über die „Plays on the Passions“ gegeben:

1798 I. Band: „Basil“, Tragödie über die Liebe,
„De Monfort“, Tragödie über den Hass,
„The Trial“, Komödie über die Liebe.

1802 II. Band: „Ethwald“ (2 Fünfakter), Tragödie über den Ehrgeiz,
„The Election“, Komödie über den Hass,
„The Second Marriage“, Komödie über den Ehrgeiz.

1812 III. Band: „Orra“, Tragödie über die Gespensterfurcht,
„The Dream“, Tragödie über die Todesfurcht,
„The Siege“, Komödie über die Todesfurcht,
„The Beacon“, musical drama über die Hoffnung.

1836 IV. Band (als Band I der in diesem Jahre publizierten „Dramas“)
„Romiero“, Tragödie über die Eifersucht,
„The Alienated Manor“, Komödie über die Eifersucht,
„Henriquez“, Tragödie über die Gewissensangst.

Genau in dieser Reihenfolge sind die Stücke auch in der von mir benutzten Ausgabe aufgeführt.

> „Das ernste Drama“ nahm in der Mitte der Neunziger Jahre einen bedeutenden Anlauf zu neuer Höhe. Es liebte noch immer die Schrecklichkeiten, erstrebte sie aber . . . durch innere Gemütserschütterung. . . . Seit 1796 kann man die Periode der Leidenschaftstragödie ansetzen“[1]).

Diese Ansätze zu einer spezifisch romantischen Dramatik waren natürlich vor allem durch Shakespeare inspiriert, für dessen Werke das Interesse um diese Zeit in England wieder erwachte, nachdem in Deutschland Lessing als erster die Bedeutung Shakespeares nicht nur als eines Genies, sondern vor allem als eines Künstlers gelehrt hatte. Diese Leidenschaftstragödie machte daneben auch Anleihe bei den Deutschen, deren Einfluss auf die gelegentlichen dramatischen Arbeiten von Wordsworth, Coleridge etc. sich auf Motivenlehnungen erstreckt. Ueberhaupt bestand um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ein reger Austausch von Gedanken, Stoffen und Formen zwischen der englischen und der deutschen Literatur. Lessings dramatische Arbeiten gelangten nach England, wurden übersetzt resp. bearbeitet, wie

[1]) Brandl C. p. 172 f.

auch vor allem Goethes und Schillers dramatische Produkte der Sturm- und Drangzeit („Räuber“ und „Götz“) dort importiert wurden. So waren auch in England die Vorbedingungen für eine gesunde Weiterentwicklung des Dramas durchaus vorhanden, und zwar umsomehr, als Coleridge (nach dem Vorgange Lessings) durch seine Vorträge über Shakespeare und über die Poesie im allgemeinen für einen reinen Kunstgeschmack eifrig Propaganda machte. Wenn trotzdem die neuen Bestrebungen, der rhetorischen Tragödie der Klassizisten den Garaus zu machen und an ihre Stelle eine naturlebendige Tragödie zu setzen, nur bezüglich des ersten Zieles erfolgreich waren — wenn statt der ernst strebenden Künstler unfähige Dichterlinge die Bühne beherrschten, so ist der Grund dafür leicht zu finden: die Nonchalance gegen die Bühnenerfordernisse, die der Effekthascherei der Professionellen unterliegen musste und stets unterliegen wird[1]). — Jede Reaktion gegen traditionelle Flachheiten neigt dazu, in der Richtung aufs Gegenextrem übers Ziel zu schiessen — so auch die Bekämpfer des pseudoklassizistischen Dramas:

„Die Empfindung, früher zu streng von der Bühne verbannt, begann zu überwuchern“[2])

Dieses Uebertreiben des Psychologischen in den dramatischen Schöpfungen der Romantiker — die hierin ganz unter dem Banne der deutschen Dichtung stehen — schuf die Keime zu der radikalen Spaltung innerhalb der englischen Dramatik in Bühnen- und Buchdramatik, zu der Spaltung, die erst in den letzten Jahrzehnten an Schroffheit zu verlieren scheint. — Die Romantik ist besonders bezüglich des Dramas eine Uebergangszeit, eine Zeit des Tastens, des Suchens nach festen künstlerischen Normen, der, in England zum mindesten, eine Zeit der Reife nicht gefolgt ist. Trotzdem verdienen die Bemühungen um eine künstlerisch vollwertige Tragödie unser Interesse, weil auch aus ihnen Aufklärung zu gewinnen ist über das Wesen der literarischen Bewegung, die das Bindeglied darstellt der klassizistischen mit der modernen Dichtung.

---

[1]) Vgl. hierzu Brandl C. p. 180.
[2]) Brandl C. p. 179.

Biographisches.

Am 11. September 1762 wurde Joanna Baillie im Pfarrhaus zu Bothwell (in Lanarkshire unweit Glasgow) geboren als jüngstes Kind des Dr. James Baillie. In der weltabgeschlossenen Zurückgezogenheit dieser Pfarrei verlebte sie die ersten sechs Jahre ihres Lebens. Hier empfing sie die ersten Jugendeindrücke, deren Wirkungen durch ihr ganzes Lebenswerk zu verfolgen sind: Das Wild-Romantische der umgebenden Natur, die mannigfachen sagenhaften Erzählungen aus der Zeit des Wallace, den sie väterlicherseits als ihren Vorfahren rühmen konnte, die schaurigen Gespenstergeschichten, die, wie in allen, so auch in dieser Gebirgsgegend in zahlloser Menge im Umlauf waren, — all' dies wirkte in unserer Dichterin eine Vorliebe für Ungeheuerliches, Uebernatürliches und brachte ihr andererseits die Gabe grosser Anschaulichkeit und Naturwahrheit bei Schilderungen der Szenerie. Dass ein Kind inmitten so lebhafter Natureindrücke keine sonderliche Vorliebe für die Bücherweisheit bezeugte, versteht sich von selbst.

Im Jahre 1769 siedelte die Familie nach Hamilton über, wo ein reger gesellschaftlicher Verkehr für Joannas geistige Entwicklung von grosser Bedeutung wurde. Schon damals setzte das Kind durch sein erfindungsreiches Erzählertalent alt und jung in Verwunderung. Im Alter von 10 Jahren wurde Joanna nach Glasgow zur Schule geschickt, in der schnell die Lücken in ihrem Jugendunterricht ausgefüllt wurden. Bemerkenswert ist ihr Talent für Mathematik, in der sie sich über den Rahmen der Schule hinaus autodidaktisch weiterbildete. Auf die künftige dramatische Dichterin deutet schon in jener frühen Zeit ihr mimisches Talent hin, durch das sie gar oft in Improvisationen ihr jugendliches Auditorium zu herzlichem Lachen und selbst zu Tränen rührte. — Als im Jahre 1776 Dr. Baillie zum Professor der Theologie an der Universität Glasgow ernannt wurde, kam die nunmehr 15 jährige Joanna in Berührung mit einigen der ersten Geister dieser Zeit. Hier in Glasgow war es auch, wo sie zum ersten Male die Werke

Miltons kennen lernte. Vom „Paradise Lost“ las sie jedoch nur wenige Gesänge, wohingegen sie das Gedicht „Comus“ mit Begeisterung in sich aufgenommen haben soll. — Doch nicht lange sollte der Aufenthalt in der Universitätsstadt dauern; denn als Dr. Baillie im Jahre 1778 starb, zog seine Witwe mit ihren beiden Töchtern nach Long Calderwood (in Lanarkshire), einem ihrem ältesten Bruder gehörigen Landsitz, wo Joanna inmitten landschaftlicher Schönheiten, in tiefer Abgeschlossenheit von dem Weltgetriebe, ohne jegliche gesellschaftliche Zerstreuung auf ihre Bücher vor allem als Gesellschafter angewiesen war. Hier wurde sie mit den besten Dichtern ihres Volkes vertraut, besonders mit Shakespeare, dessen Schöpfungen sie mit ungeteiltem Enthusiasmus erfüllten.

Im Jahre 1784 siedelte Mrs. Baillie, nach einem kaum einjährigen Aufenthalte in Glasgow, mit ihren Töchtern nach London über, wo sie bis zur Heirat ihres Sohnes Dr. Matthew Baillie, bis zum Jahre 1791 verblieben. 1780 veröffentlichte Joanna hier ihre ersten poetischen Versuche unter dem Titel „Fugitive Verses“. Erst 1798 trat sie mit dramatischen Arbeiten an die Oeffentlichkeit: in diesem Jahre erschien der erste Band ihrer „Plays on the Passions“. 1802 folgte der zweite Band. 1804 erschien ein Band „Miscellaneous Plays“. Mittlerweile war Mrs. Baillie mit ihren Töchtern nach Hampstead gezogen, wo sie bis zum Tode der Mutter wohnten. 1806 mieteten sich die beiden Schwestern, die Zeit ihres Lebens unvermählt waren, in der Nachbarschaft von Hampstead ein Haus, das bis zu ihrem Tode der Mittelpunkt eines regen gesellschaftlichen Verkehrs geblieben ist. Hervorragende Gelehrte, Künstler und Mitglieder der höheren Gesellschaftskreise rechneten es sich zur Ehre, zu den ständigen Besuchern dort zu gehören. 1810 erschien die Tragödie „The Family Legend“, 1812 der dritte Band der „Plays on the Passions“. 1821 veröffentlichte Joanna ihre „Metrical Legends“, die grösstenteils durch einen Besuch der Dichterin in ihrem Heimatland inspiriert waren. Durch die Misserfolge ihrer Dramen auf der Bühne veranlasst, beschloss sie, ihre sonstigen dramatischen Arbeiten erst nach ihrem Tode an die Oeffentlichkeit gelangen zu lassen, änderte jedoch im Laufe der Zeit ihre Absicht und liess im Jahre 1836 drei Bände unter dem Titel „Dramas“ erscheinen. Drei von diesen Dramen bilden den Abschluss ihrer „Plays on the Passions“. — Ruhig und ohne erregende Momente, ausgenommen der Tod des innig geliebten Bruders (1823), war der Dichterin Leben dahin geflossen — ruhig und heiter war der Greisin Lebensabend, verschönt durch die treue

Liebe ihrer Schwester Agnes und durch zahlreiche Beweise der Achtung auch von Fernstehenden: „The literary stranger from a distant land sought an introduction to her whose writings had been 'household words' since childhood; and who, secluded from the busy world, considered herself a mother to the poor and was by them esteemed the „Lady Bountiful" of the neighbourhood"[1]).

Sie starb am 23. Februar 1851 im Alter von nahezu 90 Jahren. Ihre hervorstechenden Charaktereigenschaften waren Sittenreinheit, ein unbeugsamer Mut und eine wahre, jeder Geziertheit fremde, opferfreudige Liebe zu ihren Mitmenschen.

Dramatische Theorie.

Der erste Band der „Plays on the Passions", dessen Erscheinen in das denkwürdige Jahr 1798 fällt, ist dadurch bemerkenswert, dass die Dichterin ihn durch ein ausführliches „Introductory Discourse" über Wesen und Aufgabe der dramatischen Dichtkunst einleitet. —

Joanna Baillie geht von dem Gedanken aus, dass nichts für den Menschen von tieferem Interesse sei als das Studium menschlicher Individualität. Wohl fesseln uns die rein-phantastischen Erzeugnisse poetischen Geistes hauptsächlich um der im Menschen steckenden Liebe zum Aussergewöhnlichen, Wunderbaren willen; trotzdem spielt auch in das Interesse für sie ein gewisses unwillkürliches Beziehen der prächtigen Situationen auf unser menschliches Dasein mit hinein. Wie gern verweilen wir in den farbenreichen Helden- und Schäferdichtungen gerade bei episodischer Kleinmalerei, ohne die uns wohl die Werke der Art ebenso unerträgliche Abstraktionen wären wie z. B. die leeren, durch Anschauung nicht gestützten Begriffe von Grösse, Form und Farbe. Und wenn der Epiker, der Philosoph, der Historiker das Studium der menschlichen Natur als ein „powerful auxiliary" pflegen müssen, um der Gefahr der Eintönigkeit zu entgehen, so steht und fällt der Dramatiker andererseits mit der Naturwahrheit seiner Charaktere: sie ist es, die im Drama für jede Schwäche ausgleichend eintreten kann. Ja, die Vorliebe für Naturwahrheit geht in uns Menschen gar so weit, dass wir einer einzigen der Natur abgelauschten Szene zuliebe .... über Unnatürlichkeiten an anderen Stellen hinwegzusehen geneigt sind. Es liegt im Wesen der Tragödie begründet, dass ihre Helden eine hervorragende Stellung in ihrer Umgebung einnehmen. Da nun der Endzweck der dramatischen Dichtung ein moralischer ist, muss der Dichter

---

[1]) Allibone p. 101.

sich bemühen, uns seinen Helden menschlich näher zu bringen. Er muss ihn mit menschlichen Schwächen und Vorurteilen ausstatten, neben seine glänzenden Eigenschaften auch wirkliche Fehler setzen, die in uns eine verwandte Saite anklingen zu lassen vermögen:

„To Tragedy it belongs to lead the heroes forward to our nearer regard, in all the distinguishing varieties which nearer inspection discovers, with the passions, the humours, the weaknesses, the prejudices of men.“ [1]).

Vor allem aber ist der Held mit den grossen Leidenschaften zu versehen, die ohne äusseren Anlass im Menschenherzen wühlen, alle besseren Gefühle umstürzen, um sich rücksichtslos zur Geltung zu bringen:

„But above all, to her, and to her only it belongs, to unveil to us the human mind under the dominion of those strong and fixed passions, which, seemingly unprovoked by outward circumstances, will, from small beginnings, brood within the breast, till all the better dispositions, all the fair gifts of nature, are borne down before them; those passions, which conceal themselves from the observation of men; which cannot unbosom themselves even to the dearest friend; and can, oftentimes only give their fulness vent in the lonely desert, or in the darkness of midnight.“ [2])

Wenn man auf die Entwicklung der Tragödie zurückblickt, so findet man — mit der einen einzigen Ausnahme Shakespeares — durchweg eine von dieser Anschauung abweichende Praxis, verschuldet durch die nur äusserliche Nachahmung der antiken Tragiker einerseits — andererseits durch die falsche Auffassung von der Stellung, die der Leidenschaft im Drama anzuweisen ist: Statt neben der formvollendeten, unserem Geschmack oft schwulstig erscheinenden Rhetorik der antiken Tragödien auch das in ihnen steckende Natürlich-Menschliche nachzuahmen, bleiben die meisten modernen Klassizisten in äusserlichem Nachtreten der von Generation zu Generation traditionell vererbten Motive stecken und schaffen statt lebendiger Menschen nur mehr oder weniger variierte Charaktertypen [3]). — Vor allem hat der dramatische Dichter sich gegenwärtig zu halten, dass die Tragödie die menschlichen

---

[1]) Works p. 8.

[2]) „ p. 8.

[3]) Dieser Vorwurf richtet sich natürlich besonders gegen Dryden, und zwar gegen seine Praxis; denn in der Theorie steht Dr. unserer Dichterin nicht so fern, als man meinen sollte (vgl. F. Bobertag in Engl. Stud. IV, p. 273 ff.). Dr. war Poeta laureatus, und der Hof Karl II. war klassizistisch und frivol; daher also der Zwiespalt bei Dr. (vgl. auch Körting p. 311/12).

Leidenschaften illustrieren soll — und zwar nicht in der oberflächlichen Art, dass der Held nur im höchsten Stadium leidenschaftlicher Erregung gezeigt wird:

„We commonly find the characters of a tragedy affected by the passions in a transient, loose, unconnected manner; or if they are represented as under the prominent influence of the more powerful ones, they are generally introduced to our notice in the very height of their fury, when all that timidity, irresolution, distrust, and a thousand delicate traits, which make the infancy of every great passion more interesting, perhaps, than its full-blown strength, are fled. The impassioned character is generally brought into view under those irresistible attacks of their power, which it is impossible to repel; whilst those gradual steps that lead him into this state, in some of which a stand might have been made against the foe, are left entirely in the shade.“ [1])

Es sind vielmehr die einzelnen Stufen in der Entwicklung der Leidenschaft vorzuführen, um die Darstellung zu einer vollkommenen zu gestalten. Das ist gerade der Fehler, in den alle Dramatiker — ausser Shakespeare natürlich — verfallen sind, dass die Leidenschaft ihnen nur ein angenehmes Beiwerk ist, das hinter der wuchtigen Handlung, besonders in den Heldentragödien, völlig verschwindet:

„They have made use of the passions to mark their several characters, and animate their scenes, rather than to open to our view the nature and portraitures of those great disturbers of the human breast.“ [2])

Dieser falschen Auffassung gegenüber sind als Norm hinzustellen „tragedies of simpler construction, less embellished with poetical decorations, less constrained by that lofty seriousness which has so generally been considered as necessary for the support of tragic dignity, and in which the chief object should be to delineate the progress of the higher passions in the human breast, each play exhibiting a particular passion.“ [3])

Im Vordergrunde steht also die Darstellung der Leidenschaften in ihrer genetischen Entwicklung, hinter der alles andere, selbst die Handlung des Dramas als ein Nebensächliches zurücktritt. Eine reiche Handlung ist geradezu ein Hemmnis für die scharfe Zeichnung der Leidenschaften:

---

[1]) Works p. 10.
[2]) „ p. 10.
[3]) „ p. 10/11.

„It is a characteristic of the more powerful passions, that they will increase and nourish themselves on very slender aliment; it is from within that they are chiefly supplied with what they feed on; and it is in contending with opposite passions and affections of the mind that we best discover their strength, not with events. But in Tragedy it is events, more frequently than opposite affections, which are opposed to them; and those often of such force and magnitude, that the passions themselves are almost obscured by the splendour and importance of the transactions to which they are attached.“ [1])

Die Anschauungen unserer Dichterin über Wesen und Aufgabe der Komödie sind nichts als die konsequente Anwendung ihrer dramatischen Theorie auf das Gebiet des Komischen. Von den verschiedenen Gattungen der Komödie ist es natürlich die Charakterkomödie, deren Existenzberechtigung sie ohne Einschränkung anerkennt. In feinem Verständnis für die Eigenart der beiden dramatischen Hauptgattungen besonders bezüglich der Wahl der Darstellungsmittel, ist sie sich des Vorzuges, den die Komödie hierin vor der Tragödie hat, klar bewusst:

„In pourtraying the characters of men she (i. e. Comedy) has this advantage over Tragedy, that the smallest traits of nature, with the smallest circumstances to bring them forth, may by her be displayed, however ludicrous and trivial in themselves, without any ceremony. And in developing the passions she enjoys a similar advantage; for they often more strongly betray themselves by those small familiar occurrences which cannot, consistently with the effect it is intended to produce, be admitted into Tragedy.“ [2])

In Uebereinstimmung mit der Tragödie hat auch die Komödie vor allem eine moralische Tendenz zu verfolgen; und besonders von diesem Gesichtspunkte aus genügt nur die Charakterkomödie den Anforderungen unserer Dichterin. Die „satirische Komödie“ mit ihren kalten, sarkastischen Zeitglossierungen — die „witzige Komödie“ mit ihrer alleinigen Absicht zu unterhalten — die Situationskomödie mit ihrer unausbleiblichen Verspottung der Würde des Alters oder des häuslichen Herdes — die sentimentale Komödie endlich mit ihrer übertrieben-subjektiven Gefühlsduselei — all' diese erscheinen ihr unfähig, einen moralischen Erfolg zu erzielen. — Es ist die Aufgabe der Komödie, den Menschencharakter zu zeichnen, wie er sich durch das Alltagsleben uns offenbart:

---

[1]) Works p. 10.
[2]) „ p. 11.

„Comedy presents to us men, as we find them in the ordinary intercourse of the world, with all the weaknesses, follies, caprices, prejudices, and absurdities which a near and familiar view of them discovers. It is her task to exhibit them engaged in the busy turmoil of ordinary life, harassing and perplexing themselves with the endless pursuits of avarice, vanity, and pleasure; and engaged with those smaller trials of the mind by which men are most apt to be overcome, and from which he who could have supported with honour the attack of great occasions will oftentimes come off most shamefully foiled. It belongs to her to show the varied fashions and manners of the world, as, from the spirit of vanity, caprice, and imitation, they go on in swift and endless succession; and those disagreeable or absurd peculiarities attached to particular classes and conditions in society. It is for her also to represent men under the influence of the stronger passions; and to trace the rise and progress of them in the heart, in such situations, and attended with such circumstances, as take off their sublimity and the interest we naturally feel in a perturbed mind. It is hers to exhibit those terrible tyrants of the soul, whose ungovernable rage has struck us so often with dismay, like wild beasts tied to a post, who growl and paw before us for our derision and sport.“ [1])

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, hat die Komödie ihre komischen Situationen nur aus dem lächerlichen Effekt einer Leidenschaft, nie aus Wortwitzeleien entstehen zu lassen, muss sich aber davon freihalten, die Leidenschaft ins Exzentrische zu übertreiben. Vor allem ist die Manie vieler Dichter, in ihrem Hauptcharakter eine bestimmte Persönlichkeit zu persiflieren, als unkünstlerisch zu verwerfen; denn sie führt meist zu einer Vorliebe für das von der Norm Abweichende und widerspricht dadurch dem höchsten dramatischen Gesetz der Naturwahrheit, das doch den Durchschnittsmenschen und nimmermehr schrullenbehaftete Originale fordert. Wie die Natur harmonische Abtönungen einer scharf-pointierten Einseitigkeit im Charakter des Individuums vorzieht, so muss auch der Dichter jede Verzerrung ins Typische vermeiden; denn diese wird stets den moralischen Effekt zum mindesten stark in Frage ziehen, wenn nicht gar gänzlich aufheben. Vor allem muss der komische Dichter die so beliebte Kammerzofenmoral, die jede Unterscheidung von Recht und Unrecht von Zweckmotiven abhängig macht, durchaus verwerfen, drückt er doch durch sie seine Arbeit auf das Niveau der Posse herab. —

[1]) Works p. 11.

In dieser Forderung unserer Dichterin liegt die Hoheit ihrer Auffassung vom Wesen der dramatischen Dichtkunst so recht klar ausgesprochen: Die Wirkung auf das menschliche Herz ist das Ziel, das sie stets im Auge behält, dem sie rücksichtslos alles opfert, was von ihm abzulenken geeignet erscheint. In der Tragödie wie in der Komödie soll der Mensch zum Menschen sprechen ohne hohles Pathos und ohne kaltherzigen Sarkasmus. — Unsere Dichterin ist sich der mannigfaltigen Schwierigkeiten, die der Lösung der von ihr gestellten Aufgabe entgegenstehen, völlig bewusst. Sie sieht die doppelte Gefahr, die eine Darstellung der Leidenschaft in ihren ersten Anfängen mit sich bringen muss: einerseits das Ersticken dieser zarten Keime durch eine zu bewegte Handlung — andererseits bei Vermeidung dieser Klippe, die Gefahr der Eintönigkeit. Sie opfert konsequenterweise die Handlung der Darstellung der Leidenschaft. Als äusserliches Mittel gegen die hieraus zeitweilig entstehende Eintönigkeit empfiehlt sie gelegentliches Hervortreten dekorativer Effekte, die nur eine momentane Ablenkung schaffen und von denen demzufolge die Aufmerksamkeit leicht zurückzuleiten ist auf den Kern des Stückes. Vornehmlich aber soll für den Mangel an Handlung und die Eintönigkeit gelegentlicher Monologe, die ihr beim Aufbau ihrer Dramen auf einer einzigen Leidenschaft unvermeidlich erscheinen, die Entschädigung geboten werden in „a great force and truth in the delineations of nature“. —

Die ausführlichen theoretischen Erörterungen, welche nicht nur dem ersten Band der „Plays on the Passions“ vorausgeschickt sind, sondern — wenn auch in beschränkterem Masse — ebenfalls jeden der folgenden Bände begleiten, gaben mir die naturgemässe Disposition für meine Untersuchung an die Hand: deren erster Teil versucht eine Darstellung des Verhältnisses der Praxis zur Theorie, gewonnen aus eingehender Analysierung der einzelnen Stücke. Die chronologische Reihenfolge war hierbei angebracht, weil mit der Zunahme der praktischen Betätigung eine Abnahme der theoretischen Eigenheiten sich herausgestellt. Im zweiten Teile wird der Versuch gemacht, die literarhistorische Stellung der „Plays on the Passions“ zu charakterisieren. Wenn er vielleicht von Manchen nicht gebilligt wird, so ist dies — zum Teile wenigstens — auf den Mangel an wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Vorarbeiten über das Drama der Romantik zurückzuführen.

I. „Basil."

Die Liebesleidenschaft ist diejenige, mit deren Behandlung unsere Dichterin die „Plays on the Passions" beginnt.

„Basil", die Tragödie über die Liebe spielt in der Zeit der Kämpfe zwischen Karl V. und Franz I., unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht bei Pavia (1525). Graf Basil, ein Feldherr in den Diensten Karls V. [1]) soll den Kaiserlichen Hülfstruppen zuführen und kommt auf seinem Marsche durch Mantua, dessen Herzog ihn freundlich aufnimmt, in Wirklichkeit aber mehr der französischen Partei zuneigt. Er will nur einen Tag die Truppen in Mantua rasten lassen, um rechtzeitig zu dem Hauptheer stossen zu können. Der Herzog sucht ihn dort länger zurückzuhalten und macht sich die Liebe Basils, die dieser für des Herzogs Tochter Victoria empfindet und nicht zu verbergen weiss, bei seinen schwarzen Plänen zu Nutze. Victoria, die nichts vom Vorhaben ihres Vaters ahnt, bittet Basil, dessen Leidenschaft sie schnell durchschaut, um Aufschub des Weitermarsches. Basil, der völlig unter dem Banne seiner Leidenschaft steht, hört auf die ernst-eindringlichen Mahnungen seines Vetters Rosinberg nicht, sondern erfüllt Victorias Bitte. Er versäumt dadurch die Schlacht bei Pavia und erhält vom Oberbefehlshaber die höhnische Anweisung, seine Truppen ins Quartier zu führen. Er fühlt sich entehrt und erschiesst sich. Victoria, die erst mit seinem Herzen ein unwürdiges Spiel getrieben, erkennt jetzt, wo alles vorbei ist, dass auch sie von Liebe ergriffen ist zu dem edlen, freimütigen Basil und wirft sich voll Verzweiflung über seine Leiche. —

Ich wende mich zunächst der Betrachtung der Hauptfigur, Basil, zu. Mit Rücksicht auf die Theorie unserer Dichterin ist hier — wie auch bei der Besprechung des Hauptcharakters in den übrigen Dramen — ganz besonders der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Leidenschaft des Helden und dem ganzen Aufbau der Tragödie zu untersuchen.

Basil ist mit Leib und Seele Soldat, ein Feldherr, der mit seinen Truppen die härtesten Strapazen teilt, streng gegen sich, gerecht gegen seine Soldaten, die ihm in schwärmerischer Begeisterung ergeben sind. Kriegerischer Ruhm und seine Ehre als Offizier stehen ihm am höchsten. Offen und ehrlich, voll Vertrauen gegen jedermann, schreitet er wie ein Kind durchs

[1]) Blackwood (p. 170) bezeichnet Basil als französischen General und fasst die Stellung der Personen zueinander unrichtig auf.

Leben, ohne die leiseste Ahnung von den Kämpfen, die dem Menschen in der eigenen Brust entstehen können. Er weiss nichts von Leidenschaften, die des Menschen Willensfreiheit unterjochen können. — Beim Einmarsche seiner Truppen in Mantua sieht er des Herzogs Tochter — ihre Schönheit und Anmut machen einen tiefen Eindruck auf ihn. Schweigsam hört er dem ihr gespendeten Lobe aus dem Munde seiner Offiziere zu. Erst als er mit Rosinberg allein ist, da bricht seine Begeisterung sich Bahn. Seine impulsive Natur drängt ihn zur Aussprache dessen, was sein Herz erfüllt, und doch ist er sich des Gefühls, das ihn beherrscht, durchaus nicht bewusst. Denn als der Freund das Wort Liebe ausspricht, weist er mit Entschiedenheit diesen Verdacht zurück mit dem Hinweis auf sein vergangenes Leben, in dem nur der Kriegsgott geherrscht. Er sucht sich selbst einzureden, dass der Freund im Unrecht ist — und kann doch ein wehmütiges Gefühl nicht unterdrücken bei dem Gedanken, dass er Mantua vielleicht nie wiedersehen soll nach dem kurzen Aufenthalt. — So zeigt uns der erste Akt des Helden Leidenschaft in ihren zartesten Anfängen: er lässt uns einen Konflikt ahnen, der Basil aus seiner Liebe erwachsen wird, — besonders Rosinbergs Besorgnis legt uns diesen Gedanken nahe! — ohne indes durch eine allzu klare Exposition feste Striche für den weiteren Verlauf der Tragödie vorzuzeichnen. — Der zweite Akt führt uns vor Augen, welcher Art der Seelenkampf Basils sein wird. Zunächst sehen wir Basil beim Wiedersehen mit Victoria seine Selbstbeherrschung verlieren: die junge Leidenschaft lässt ihn erzittern, sodass er mit Mühe nur einige Fassung bewahren kann. Trotzdem will er sich und den Freund noch täuschen, indem er die Erklärung für sein auffälliges Benehmen in der Uebermüdung durch die Marschstrapazen zu geben sucht. Basil steht eben seinem eigenen Ich so fremd gegenüber wie der Welt mit ihren konventionellen Unehrlichkeiten. Victoria bittet ihn um Aufschub des Weitermarsches um einen Tag. Der gewandte Rosinberg, der des Freundes Erregung durchschaut und Unheil für ihn fürchtet, erklärt ihre Bitte für unerfüllbar. Victoria weiss den lästigen Freund zu entfernen und wiederholt ihre Bitte. Basil ist zuerst fest; sein Pflichtgefühl siegt über seines Herzens Wunsch:

„Ah, madam! Ask the life-blood from my heart!
Ask all but what a soldier may not give“. (II., 2).

Victoria spielt nun die Beleidigte, obwohl sie mit ihrer Bitte nur des Vaters Wunsch erfüllt. Ihr Zürnen ist Basil unerträglich — und er gibt nach. So hat seine Leidenschaft den Sieg über sein Pflichtgefühl davongetragen — und jetzt wird sich auch Basil der

Tiefe seines Gefühls bewusst, dessen Bann er sich nicht zu entziehen vermag, obwohl er das Unrichtige seiner Handlungsweise klar erkennnt.

„Well, there is yet one day of life before me,
And whatsoe'er betide, I will enjoy it.
Though but a partial sunshine in my lot,
I will converse with her, gaze on her still,
If all behind were pain and misery". (II, 3)

Der dritte Akt bringt erst durch die Szene, in der Basil in ungezierter Freimütigkeit den alten Veteran Geoffry wie einen Kameraden behandelt, ihn seinen Soldaten als ein Muster militärischer Tüchtigkeit hinstellt, ein Nachlassen in der Spannung, die der Schluss des voraufgehenden Aufzuges in uns ausgelöst hat: wir sehen den Helden als Menschen mit einem warmen Herzen, de nichts weiss und wissen will von dünkelhafter Selbstüberhebung· Um so wirksamer hebt sich auf diesem Grunde die Szene ab, in der die Dichterin wieder zu ihrer engeren Aufgabe zurückkehrt: Basil befindet sich auf einem Maskenfest am Hofe des Herzogs in der Verkleidung eines verwundeten Soldaten. Aus seinem eigenen Munde erfahren wir den Grund seiner Anwesenheit:

„Now am I in the region of delight!
Within the blessed compass of these walls
She is . . . ." (III, 3).

Sein ganzes Sehnen ist auf ein Wiedersehen mit der Geliebten gerichtet, auf ein Wiedersehen ohne das steife Hofzeremoniell, wie er es auf dem Fest zu erreichen hofft. Er sieht sich in seiner Erwartung getäuscht und ist in zornig-verzweifelter Erregung. Und doch klammert er sich noch an seine Hoffnung; er kann den Gedanken nicht ertragen, dass er verzichten soll. In seiner düsteren Stimmung naht sich ihm Victoria in der Maske einer Zauberin; er erkennt sie nicht und verrät ihr, jeder Selbstbeherrschung bar, seinen Seelenzustand, spricht ihr von der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe und von seinem einzigen Begehren, im Herzen der Geliebten wenigstens eine freundschaftliche Erinnerung zurückzulassen:

„This was my all of hope, but it is flown:
For she regards me not: despises: scorns me:
Scorns, I must say it too, a noble heart,
That would have bled for her" (III. 3).

Seine tiefe Verzweiflung rührt selbst die oberflächliche Victoria; sie giebt sich ihm zu erkennen, sagt ihm, dass sie ihn nicht verachte, und eilt bestürzt davon. Die Wirkung auf Basil ist eine ungeheure: Seine mutlose Niedergeschlagenheit wandelt sich in

kühnes Hoffen; er eilt der Geliebten nach, um sein Schicksal entschieden zu sehen. Nach einer kurzen Zwischenszene, die uns einen Einblick in die moralisch minderwertigen Mittel des Gegenspiels — der Herzog von Mantua und sein Minister — gibt, sehen wir Victoria und Basil wieder beieinander: Victoria, die mit seinem Herzen gedankenlos gespielt, ist voll Erschrecken über den Sturm, den sie in Basil heraufbeschworen; gleichwohl steht sie seinem Empfinden verständnislos gegenüber, kennt sie doch die Liebe nur als höfischen Sport. Ihre kindliche Angst vor dem Eklat, vor dem Missfallen ihres Vaters kontrastiert scharf mit Basils Empfinden, das ganz von der einen Leidenschaft beherrscht ist. Wohl fühlt er, dass sein Gefühl von dem ihrigen grundverschieden ist, dass sein Hoffen zu kühn gewesen. Er zeigt zarte Rücksichtnahme, will nur von ihr hören, dass sie ihn nicht hasst und ist zufrieden, als sie ihm das ersehnte Wort spricht. Und doch ist seine Leidenschaft in stetigem Wachsen. Sehr geschickt weiss uns die Dichterin in einer scheinbar unbedeutenden Nebenszene ein Bild seines Innern zu zeichnen: Die Geliebte hat ihn verlassen — Basil trifft auf dem Fest den Schützling der Victoria, einen kleinen Knaben, der ihm in seiner Unschuld von seiner Herrin und ihrer Zärtlichkeit gegen ihn plaudert. Da bricht der mühsam bezwungene Sturm wieder los. Basil nimmt den Knaben auf seinen Arm und bedeckt sein Gesicht mit feurigen Küssen — so stark berauscht ihn der Gedanke, ein Wesen zu liebkosen, das Victoria geliebkost. — So sehen wir im dritten Akt den Mann, der uns als ein jedes Extrem vermeidender Charakter hingestellt ist, jegliche Selbstbeherrschung verlieren. Wir ahnen, dass ihm aus dieser völligen Hingabe an seinen Affekt Unheil erwachsen wird, das in irgend welchem Zusammenhang mit der bereits angedeuteten Verräterei des Herzogs stehen dürfte. — Als wirksame Folie und zeitweilige Ablenkung der Aufmerksamkeit von dem einen Thema dienend, leitet den vierten Akt eine Szene ein, in der wir Basil als energischen Feldherrn sehen in seinem furchtlosen Auftreten den meuternden Truppen gegenüber. Unmittelbar hieran schliesst sich eine Unterredung Basils mit Rosinberg, in der dieser ihm von seinem Verdacht gegen den Herzog spricht. Kaum hört Basil, dass Victorias Hofdame Albini zu einem schleunigen Verlassen Mantuas dem Freunde geraten — da wandern seine Gedanken fort von dem Gegenstand des Gespräches: er sieht Victoria selbst als Urheberin dieses Rates, die ihn um ihrer Ruhe willen entfernt wissen wolle. Umsonst sucht Rosinberg dem Verblendeten die Augen zu öffnen. Basil sieht die Gefahr nicht, so stark beherrscht ihn der eine

Gedanke. Und als nun Rosinberg sich in bitteren Anklagen gegen Victoria ergeht, die er als Mitschuldige an dem Verrat ansieht, da bricht Basil mit dem Freunde; er kann es nicht ertragen, einen Vorwurf gegen die Geliebte zu hören. Er hört nicht auf Rosinbergs Mahnen an seine Ehre, die durch ein längeres Verweilen in Mantua gefährdet werde. Erst als der Freund auch jetzt noch treu bei ihm ausharrt, seine Ehre retten will durch erheuchelte Krankheit, die Basil in Mantua zurückgehalten habe — da findet Basil sich zurück aus seiner Verblendung. Furchtbar ist der Kampf zwischen seiner Liebe und der Pflicht — und als endlich das Pflichtgefühl in ihm gesiegt, da ist der starke Mann fassungslos bei dem Gedanken an den Verzicht; Grauen schüttelt ihn bei der Vorstellung von dem Leben, das nun vor ihm liegt:

„Mine after-life! what is mine after-life?
My day is clos'd! the gloom of night is come!
A hopeless darkness settles o'er my fate.
I've seen the last look of her heavenly eyes;
I've heard the last sound of her blessed voice;
I've seen her fair form from my sight depart:
My doom is clos'd! . . . . . .
. . . . what have I now to do
But play the brave man o'er again and die?“ (IV, 3).

Aus dieser Todesbetrübnis reisst ihn eine Botschaft der Geliebten: er der eben noch dem Freunde versprochen, er wolle Mantua verlassen, ohne Victoria wiedergesehen zu haben, stürmt fort, um ihrem Wunsche, ihn zu sehen, zu willfahren. Ein Beisammensein Basils mit der Geliebten im Walde gelegentlich einer Jagd gibt unserer Dichterin wieder Gelegenheit, durch ihr beliebtes Mittel der Kontrastierung zweier Seelenstimmungen Basils Gefühlswelt uns zu offenbaren: Victoria kokettiert leichtfertig-gedankenlos mit dem Manne, der in ihrer Gegenwart alles um sich her vergisst. Sie plaudert mit ihm oberflächlich von den sie umgebenden Naturschönheiten — Basil ist in ihren Anblick versunken und wiederholt mechanisch ihre Worte, sein Gefühl überwältigt ihn schliesslich, er spricht ihr von ihrer Schönheit, die ihn mehr entzücke als all das Liebliche in der Natur. Sie will nichts davon hören, da bricht er los:

„Ah! wherefore should my tongue alone be mute?
When every look and every motion tell,
So plainly tell, and will not be forbid,
That I adore thee, love thee, worship thee!“ (IV, 5).

Es ist dies das erste und einzige Mal, wo er der Geliebten ohne Rückhalt von seiner Liebe spricht; doch kaum sieht er das Missfallen in Victorias Zügen, da gewinnt die Furcht, sie zu verletzen, die Oberhand:

„Ah! pardon me. I know not what I say.
Ah! frown not thus! I cannot see thee frown.
I'll do whate'er thou wilt, I will be silent:
But, o! a reined tongue and bursting heart
Are hard at once to bear. — Wilt thou forgive me?“ (ib.)

So scheint er die Herrschaft über sich wiedergewonnen zu haben — und doch nur, um sie im nächsten Moment aufs neue einzubüssen, als die leichtfertige Victoria ihm von einem Freunde erzählt, mit dem sie oft an dieser Stelle des Waldes gelustwandelt. Der gerade Basil merkt nichts von ihrer selbstgefälligen Koketterie, die eine Unterhaltung darin findet, ihn zu quälen. Seine friedliche Resignation schlägt mit einem Male in eine rasende Eifersuchtsstimmung um, die dann ebenso unvermittelt einem Freudenrausche Platz macht, als er hört, dass der „dear friend“ ihr Bruder ist: so herzhaft er ihn vorher verwünscht hat, so feurig fleht er nun des Himmels Segen auf ihn herab. Der Friede ist wieder in sein Herz eingezogen; und als Victoria ihn verlässt mit dem Versprechen, ihm stets ein freundschaftliches Andenken zu bewahren, da ist sein Herz voll schmerzlicher Zufriedenheit. — So zeichnet uns der vierte Akt Basils Liebe in ihrer Steigerung zum Höhepunkt und gleichzeitig ihren Umschwung aus stürmischem Begehren zu selbstloser Aufopferung des eigenen Ich. Die Nachricht von der Schlacht bei Pavia und die Verzweiflung Basils darüber geben am Schlusse des Aktes die Exposition zu der Katastrophe, die sich vorbereitet. — Der fünfte Akt zeichnet in ein paar kurzen Strichen das Ende des Kampfes in Basils Seele. Kurz vor dem freiwillig gewählten Tode, der ihm nach Verlust seiner Ehre als Offizier die einzige entsprechende Sühne für seine grobe Pflichtverletzung erscheint, sehen wir den Helden auf einem Kirchhof in der Nähe des herzoglichen Palastes. Seine Liebe und Verehrung für Victoria sind noch immer dieselben; sie können ihn indessen in seinem Vorhaben nicht erschüttern, nein, sie bestärken ihn gar noch darin. Er sieht der Geliebten Schatten am Fenster ihres Zimmers, sie scheint ihm voll Verzweiflung die Hände zu ringen. Er, der stets an sich zuletzt denkt, deutet ihren Schmerz falsch; er klagt sich an, dass er Weh über sie gebracht, er fühlt, dass sie ihn, den Entehrten, nicht achten kann. Voll schmerzlicher Wehmut schaut er zu ihren Fenstern empor, bis der Lichtschimmer verschwunden ist — und geht dann ruhig und gefasst in den Tod.

Im Sterben bittet er den Freund, der fassungslos um ihn trauert:

„See her when I am gone; be gentle with her;
And tell her that I bless'd her in my death;
E'en in my agonies I lov'd and bless'd her.

Er sieht die Seelenkämpfe der Geliebten voraus, dass sie sich um ihn vielleicht Vorwürfe machen wird; das Weib, das er liebt, steht ihm so hoch, dass er kein Unrecht ihrerseits gegen ihn kennt, und so ist es sein letzter Gedanke, ihr Trost zu bringen durch die Versicherung seiner unwandelbaren Liebe und Hochachtung für sie. —

Auf Basil zum mindesten passt Mrs. Oliphants Urteil nicht, dass die tragischen Helden unserer Dichterin dargestellt sind als „puppets so helpless in the grip of the formal passion, which is supposed to sway them, that we accompany their mock struggle with impatience rather than sympathy“ [1]).

Das ist wahrlich kein „mock struggle“, der den Helden zu so krasser Ungerechtigkeit Rosinberg gegenüber treibt, ihn, der gegen jeden gütig und hochherzig sich zeigt — so z. B. in der schönen Szene, wo er dem rebellischen Offizier Frederic so grossmütig verzeiht [2]). Er kämpft wirklich einen harten Kampf zwischen der Liebe und seiner Pflicht. Und wenn in ihm die Liebe siegt, allen Vernunftgründen zum Trotz, so erwarten wir es von seinem impulsiven, ungekünstelten Charakter nicht anders, von dem Rosinberg so treffend sagt:

„ . . . . To men like you,
If love should come, he proves no easy guest“. (Akt I, 2).

Einen scharfen Gegensatz zu dem Charakter des Helden bildet die Figur des Herzogs, in dem so recht der Typus des dummstolzen, reaktionären Duodezfürsten festgelegt ist — ein klar gezeichneter Charakter, obwohl er direkt nur zweimal in die Handlung eingreift. Er und sein feiler Ratgeber, der ihn nachher auch verrät, stellen so ein Paar Realpolitiker reinsten Wassers dar, wie sie zu Anfang des 19. Jahrhunderts wohl keine allzu seltene Erscheinung auf Europens Fürstenthrönchen sein mochten [3]).

Die „edle“ Gesinnung der beiden tritt besonders Akt II, 3 hervor, wo der Herzog das kühne Wort gelassen spricht:

---

[1]) Oliphant II, p. 328.

[2]) Akt IV, 2 (Ende).

[3]) Es liegt hierin ein Anachronismus; denn das Stück spielt doch im 16. Jahrhundert! Solche Versehen sind indes für die Romantiker charakteristisch — vgl. Byron.

„Society of various parts is form'd;
They [1]) are its grounds, its mud, its sediment,
And we the mantling top which crowns the whole.
Calm, steady labour is their greatest bliss;
To aim at higher things beseems them not.
To let them work in peace my care shall be;
To slacken labour is to nourish pride".

Gelungen ist auch das Selbstgespräch des Ministers Gauriecio das sich daran schliesst, in dem so recht die niederträchtige Gesinnung des treuen Ratgebers gezeichnet wird. —

Der Charakter der Victoria ist der einer gedankenlosen Kokette, die solange Herzen erobert und zurückstösst, bis ihr selbst das Herz dabei bricht. Sie ist im Grunde ein harmloses Geschöpf: sie kennt das Leben nur in der Verzerrung der Kreise, in denen sie aufgewachsen, und ist natürlich verzweifelt, als sie zum wahren Leben erwacht. Ihre leichte Lebensauffassung bildet in ihrem Gegensatz eine wirksame Folie zu dem ernsten gediegenen Charakter des Mannes, der seiner Liebe Ehre und Leben opfert. — Helene Druskowitz [2]) glaubt es tadeln zu müssen, dass Basil „in den Fesseln der Prinzessin schmachtet, ohne dass er in eine wirkliche dramatische Beziehung zu ihr träte". Der Hinweis auf Akt IV, 5 mag genügen, um diese Behauptung zu widerlegen. Es ist dies die schon oben geschilderte Waldszene, in der Victorias Koketterie so grell absticht gegen Basils ernste, gedankenschwere Stimmung. Die beiden Einleitungsszenen des II. Aktes mögen hier auch herangezogen werden: sie schildern, in welcher Weise Victoria ihr Ziel, Basil in Mantua noch länger festzuhalten, zu erreichen weiss. Rosinberg, der des Freundes Seelenzustand durchschaut, drängt sich in der Unterhaltung in den Vordergrund, um Basil Zeit zu geben, sich zu sammeln. Doch über dem üblichen konventionellen Geplauder lässt Victoria ihr Ziel nicht aus den Augen; und als Rosinberg ihr durch seine Ablenkungsversuche lästig wird, da weiss sie ihn zu entfernen, indem sie ihm die Besichtigung eines Gemäldes in einem anderen Flügel des Schlosses aufnötigt. Kokett fragt sie dann Basil, ob er denn den Freund nicht begleite, und als er nun leidenschaftlich verneint, benutzt sie die Gelegenheit und wiederholt ihre Bitte. Als Basil anfangs standhaft bleibt, ironisiert sie seine Ergebenheitsbeteuerung und weiss ihm durch ihre spöttische Koketterie das gewünschte Versprechen zu entlocken. — Was ausserdem das

---

[1]) Der Herzog spricht von seinen Untertanen.
[2]) Druskowitz p. 21.

„Gesetz der dramatischen Reciprozität“ angeht, gegen das im „Basil“ ein Verstoss vorliegen soll [1]), kann man ihm schwerlich unbedingte Geltung zuerkennen. Wo sollte man wohl im „Othello“ diese „dramatische Reciprozität“ finden? Tritt nicht auch Desdemona vor der Figur des Mohren ganz in den Hintergrund — und ist darum etwa ihre Beziehung zu der Hauptfigur minder bedeutsam für die Entwicklung der Tragödie? Helene Druskowitz kann doch wohl kaum mit dem Schlagwort fordern wollen, dass in jeder Tragödie aus dem Aufeinanderprallen zweier dramatisch gleichwertiger Personen sich der Konflikt ergeben müsse. Und endlich ist doch nicht zu übersehen, dass gerade in der apathischen Gleichgültigkeit der Victoria die denkbar stärkste „dramatische Reciprozität“ liegt — ähnlich wie in der Hilflosigkeit Desdemonas dem Wüten des Leidenschaftsmenschen Othello gegenüber. — Helene Druskowitz spricht weiterhin von „Notbehelfen“ und „Situationen, die von der Hauptsache mehr oder weniger (!) unabhängig sind und dieselbe keineswegs fördern“ [2]); sie stützt diese Behauptung wie folgt:

„So intriguiert der herzogliche Minister Gauriecio, der ehrgeizige Pläne hegt, gegen Graf Basil. Er bewirkt, um den Zorn des Herzogs gegen den Genannten zu erregen, dass dieser den alten tapferen Invaliden Geoffry — eine trefflich gezeichnete Gestalt — der von dem Herzog vernachlässigt worden, öffentlich ausgezeichnet, und später verleitet er Basils Truppen zur Meuterei. Allein der Graf beruhigt die letzteren, und der Herzog zeigt ihm keine feindliche Miene“ [2]).

Helene Druskowitz bekundet hiermit ihr totales Missverstehen der Figuren des Herzogs und seiner Kreatur. Wohl hat Gauriecio seine eigenen Pläne, aber auch der Herzog ist an der Intrigue gegen Basil beteiligt. Beide wollen durch die angezettelte Meuterei Basil länger in Mantua festhalten, ihm die Teilnahme an der Entscheidungsschlacht unmöglich machen — und so steht also ihr niederträchtiges Spiel durchaus in organischem Zusammenhang mit dem Kern des Stückes.

Eine sympathische Figur ist Rosinberg, der treue Freund und Berater des Helden, der alles daran setzt, das Unheil, das über Basils Haupt sich zusammenzieht, abzuwenden. Er ist ein selbstloser Mensch, der des jüngeren Freundes grössere Befähigung freudig anerkennt, ihn gegen seine Neider stets verteidigt. Rührend ist seine unerschütterliche Freundschaft zu Basil, die auch vor

---

[1]) Druskowitz p. 21.
[2]) „ „ 21.

der ungerechten Härte des Freundes standhält. Er sieht, dass er den Freund nicht von Victoria losreissen kann, und will nun wenigstens Basils Ehre retten:

„. . . . . Indulge thy will.
I'll lay me down and feign that I am sick:
And yet I shall not feign — I shall not feign:
For thy unkindness makes me so indeed.
It will be said that Basil tarried here
To save his friend, for so they'll call me still;
Nor will dishonour fall upon thy name.
For such a kindly deed.“ . . . . (IV. 3).

Von den übrigen Personen ist der alte zerhauene Soldat Geoffry der einzige, dessen Charakter genauer gezeichnet ist. Er ist ein grundehrlicher Gesell ohne Falsch mit einem weichen Herzen, ohne prahlerische Selbstüberhebung. Er steht nur lose oder garnicht mit der Handlung des Stückes in Verbindung — und trotzdem empfindet man seine Figur nicht als lästige Beigabe — bis auf sein unmotiviertes Erscheinen in der Kirchhofsszene (Akt V, I), wo sein Aufreten nur störend wirken kann. Man erkennt der Dichterin Absicht, Basil dadurch vom Kirchhof und vom Fenster Victorias wegzubringen, weil seine Tat im Angesicht der Fenster der Geliebten zu krass wirken musste, — aber ihr Mittel ist verfehlt, verdirbt es doch m. E. die Wirkung des ganzen Monologs.—

Obgleich, wie oben gezeigt, die Liebe Basils in genetischer Entwicklung vorgeführt wird und dasHauptinteresse für sich beansprucht, hat die Dichterin die Klippe der Uebertreibung glücklich vermieden. Dass sie andererseits nicht immer die Eintönigkeit fernzuhalten verstanden — trotz der (oben erwähnten) geschickten Kontrasteffekte, ist wohl hauptsächlich auf den Mangel an jeglicher klar durchgeführter Nebenhandlung zurückzuführen; denn als solche ist schwerlich das Intrigenspiel zwischen dem Herzog und Gauriecio aufzufassen, das nur Akt II, 3 und III, 2 in szenische Erscheinung tritt. Prölss [1]) trifft den Kern des Uebels: das einseitige Gewichtlegen auf die Darstellung der Leidenschaft lässt „den epischen Teil des Dramas zu kurz kommen“ und beeinträchtigt die dramatische Belebtheit des Ganzen.—

Mit Helene Druskowitz [2]) will ich noch hinweisen auf die gelungene Komposition der Szene zwischen Basil und seinen meuternden Truppen (IV, 2).

---

[1]) Prölss p. 395.
[2]) Druskowitz p. 22

II. „The Trial“

Agnes und Mariane, die Nichten des wohlhabenden Withrington, verwechseln gelegentlich eines Aufenthaltes in Bath ihre Rollen: Agnes tritt als das arme vermögenslose Mädchen, Mariane als die reiche Erbin auf. Ein Schwarm von Anbetern jagt natürlich der Mariane nach, während Agnes überall die gebührende Zurücksetzung erfährt. Nur Mr. Harwood bemüht sich um Agnes und erträgt alle Launen der Geliebten, die sich zänkisch und unverträglich stellt, um den Beharrlichen auf die Probe zu stellen. Mr. Harwood bleibt seiner Liebe treu — bis ihm ein Brief in die Hände gespielt wird, in dem Agnes sich selbst der verleumderischen Nachrede bezichtigt. Diese Probe (trial) ist zu hart für den Redlichen: er . . . . fällt in Ohnmacht. Doch da Agnes die Briefszene, in der ihr täppischer Verwandter Royston eine so spassige Rolle spielt, hinter einem Ofenschirm mit ansieht, ist auch die Hilfe für Harwood in seiner Not nicht weit. Nachdem er wieder zur Besinnung gekommen, wird ihm die nötige Aufklärung zuteil — und alles kommt zu einem guten Ende.

Es ist schlechterdings nicht einzusehen, aus welchem Grunde „The Trial“ als eine Komödie über die Liebesleidenschaft gelten soll, zeigt doch dieses Stück nicht im entferntesten die im „Basil“ so stark hervortretende Konzentration der Handlung auf die Entwicklung der einen Leidenschaft; es tritt vielmehr das Liebesmotiv vor teilweise ganz gelungener Situationskomik stark in den Hintergrund. Harwood, der als Opfer der Liebesleidenschaft zugleich nach dem Plane unserer Dichterin als Hauptcharakter gelten muss, ist nur in sehr mangelhaften Strichen gezeichnet. Es fehlt in seinem Handeln jegliche Konsequenz; denn wohl wird uns viel erzählt von der ihn angeblich beherrschenden Leidenschaft, auch in langatmigen Monologen, aber man möchte nicht gern an seine Verbohrtheit glauben. Er macht viel eher in der derb-ironischen Art, mit der er die Schwächen der beiden Stutzer aufdeckt, und in der drolligen Unempfindlichkeit, die er stets bei seinen tête-à-têtes mit der „zänkischen“ Agnes an den Tag legt, den Eindruck eines verständigen, ruhigen Menschen. Und so muss uns seine Fähigkeit, sich über das vermeintliche Gesinnungsmanko der Geliebten in eine Ohnmacht hineinzualterieren, unnatürlich und herbeigeholt erscheinen. Dieser Versuch, der Liebesleidenschaft komische Seiten abzugewinnen, ist also als gänzlich misslungen zu bezeichnen. „The Trial“ ist überhaupt keine Charakterkomödie. Die ungebundene Lustigkeit der beiden über-

mütigen Mädchen ist das treibende Motiv in dem ganzen Stück, das von einer drolligen Situation zur anderen führt ohne jegliches tiefere Eingehen auf den Charakter irgend welcher Person. Die sog. Leidenschaft Harwoods tritt hinter dem fröhlichen Treiben in Withringtons Hause gänzlich zurück. Die Dichterin bringt nicht nur nichts von einer entwickelnden Darstellung der Leidenschaft, sondern widerspricht ihren eigenen Forderungen betreffs der Komödie auch darin, dass ihre Komik meist Situationskomik ist. Eine auffallende Inkonsequenz bezüglich ihrer Theorie schafft sie ferner in den Figuren der beiden Stutzer; denn selbst wenn man von der unkünstlerischen Uebertreibung der idiotischen Selbstgefälligkeit beider absehen wollte, ist ihre Verzerrung ins Typische nicht zu übersehen — ebenfalls eine Klippe, vor der das „Introductory Discourse" ausdrücklich warnt. Es ist natürlich, dass bei einer so mangelhaften Charakterzeichnung auch der moralische Endzweck, den Grundsatz weiser Mässigung auch in der Liebe als einzig vernunftgemässen hinzustellen, durchaus verfehlt ist, denn die Zeichnung von Harwoods Charakter entbehrt jeglicher natürlicher Grundlagen. Als ein Ganzes betrachtet, leidet unser Stück zu sehr an äusseren und inneren Unwahrscheinlichkeiten um den Namen Komödie überhaupt für sich in Anspruch nehmen zu dürfen. Es lassen sich auf „The Trial" wohl am ehesten die Worte der Dichterin am Schlusse der Definition der „Witty Comedy" anwenden: „it pleases still more, when we take it up by accident, and read but a scene at a time."

Manche Szenen sind nämlich voll komischer Kraft: vor allem die Schlussszene des IV. Aktes, in der einer der Gecken der „Erbin" Mariane eine schwärmerische Liebeserklärung macht und dabei von Agnes mit der Tür, in deren Nähe die übermütige Mariane ihn knien lässt, über den Haufen geworfen wird. Und dann auch die letzte Szene des V. Aktes, wo ein anderer Anbeter von Marianes „Reichtum", der ihr ein förmliches Heiratsversprechen gegeben hat und nun scheinbar beim Wort genommen wird, sich der Gefahr der Neigungsheirat dadurch entzieht, dass er ihr das Schriftstück weghascht, es in Stücke reisst und zum Gelächter der Beteiligten die Stücke in den Mund steckt. —

III. „De Monfort".

Hass ist die Leidenschaft, die uns die Dichterin in dieser Tragödie in ihren unheilvollen Wirkungen vor Augen führen will. Das Stück ist von tieferem Interesse für uns, weil man in ihm

gelegentlich einen Vorläufer von Byrons „Manfred" hat erblicken wollen. Ich gehe zunächst auf seinen Inhalt etwas ausführlicher ein:

De Monfort, ein im Grunde edler Charakter, fühlt einen ihm selbst unerklärlichen wie unauslöschlichen Hass gegen Rezenvelt, mit dem er zusammen aufgewachsen ist. Er hat sich, um seinem Hass Genüge zu tun, mit Rezenvelt geschlagen, ist aber entwaffnet worden, und Rezenvelt hat ihm grossmütig das Leben geschenkt, ein Umstand, der natürlich nur dazu beigetragen hat, seinen Hass zu einem tötlichen zu steigern. Um vor seiner Schwester Jane, die er über alles liebt und deren Scharfblick er fürchtet, sein ihm selbst unwürdig erscheinendes Hassgefühl zu verbergen, hat De Monfort die Stadt, in der er mit Rezenvelt täglich zusammentrifft, verlassen und ist in einem Wirtshaus, in dem er oft auf seinen Reisen gewohnt, abgestiegen. Er will allein sein, um in der Stille des fürchterlichen Hasses Herr zu werden. Er hat gerade eine Nacht dort zugebracht, da trifft er mit Rezenvelt zusammen, der als Gast auf dem Schlosse des in der Nachbarschaft ansässigen Grafen Freberg wohnt. Aufs neue lodert De Monforts Hass auf, und zwar umsomehr, als er mit ansehen muss, wie Rezenvelt von allen gefeiert wird. Jane de Monfort, welcher der alte Diener Manuel auf einem Billet das Ziel der Reise verraten hat, um ihr unnötige Angst zu ersparen, reist dem Bruder nach. Ihren flehentlichen Bitten gelingt es, die Ursache seiner heimlichen Abreise und des Kummers, der sich in seinem Gesicht nur allzu deutlich ausprägt, von ihm zu erfahren. Sie wendet sich von dem Unglücklichen nicht ab, sondern harrt treulich bei ihm aus und müht sich, ihm den schwarzen Hass aus der Seele zu treiben. Es gelingt ihr, De Monfort zu dem festen Versprechen zu bewegen, dass er Rezenvelt ruhig und höflich gegenübertreten will — es kommt zu einer Zusammenkunft, in der eine Versöhnung stattfinden soll. De Monfort verletzt den warmherzigen Rezenvelt durch seine kalte Zurückhaltung und so endigt die Zusammenkunft, obwohl De Monfort soviel verspricht, als er ehrlich halten kann, mit einer schrillen Dissonanz und zwar umsomehr, als Rezenvelt, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, einen nachlässigen mokanten Ton anschlägt und dadurch die ganze Versöhnungsszene ins Lächerliche zieht. Trotzdem wäre durch De Monforts Versprechen vielleicht das Aeusserste vermieden worden — da insinuiert der niederträchtige Abenteurer Conrad dem von seinem Hass Verfolgten, es sei Stadtgespräch, dass Rezenvelt sich um Janes Hand bewerbe. Diese falsche Nachricht wirft das ganze Friedensgebäude in De Monforts Seele wieder um — und als er nun mit Rezenvelt zusammentrifft, da stürzt er sich auf ihn, und ein erbitterter

Zweikampf ist die Folge. Wieder wird De Monfort entwaffnet — wieder schenkt Rezenvelt ihm grossmütig das Leben, nimmt ihm nur zum Schutze gegen sich selbst den Degen ab. Gerade diese Grossmut Rezenvelts treibt De Monfort zum Wahnsinn — und als er nun hört, dass Rezenvelt am Abend einen alten Freund besuchen will, dessen Haus ganz einsam liegt, dass der Weg durch einen dichten unheimlichen Wald führt und dass Rezenvelt ohne Begleitung sich dorthin begeben wird — da ist sein Plan gefasst. Er lauert dem Bittergehassten auf und ermordet ihn. Zwei Mönche finden den im Walde Umherirrenden, dessen sich unmittelbar nach der fürchterlichen Tat eine tiefe Verzweiflung bemächtigt hat, und bringen ihn in das nahegelegene Kloster. Dort stirbt der Unglückliche voll Reue über die furchtbare Schuld, die er auf sich geladen, in den Armen seiner hochherzigen Schwester.

Die Dichterin hat es wohl selbst gefühlt, dass die langatmigen Schlussszenen, in denen jeder der Beteiligten in seiner Weise seinem betrübten Herzen Luft macht und Jane eine vielleicht unnatürliche Pose der Selbstbeherrschung annehmen muss — für eine Aufführung ungeeignet sind und gibt darum in einer Anmerkung dem Regisseur den Rat [1]), auf der Bühne das Stück mit dem Augenblick endigen zu lassen, wo De Monfort von den Gerichtsdienern gefesselt und abgeführt wird. Und dieser Schluss genügt wohl auch für den Leser, dessen Phantasie die weitere Ausmalung der Folgen einer solchen Schreckenstat mit Recht überlassen bleibt.

Ich untersuche nun zunächst das Verhältnis zwischen dem Hauptcharakter und dem Aufbau des Stückes. Den Kernunterschied dieser Tragödie von der Mehrzahl der übrigen aus der Feder unserer Dichterin trifft bereits Jeffrey bei der Besprechung des 2. Bandes der „Plays on the Passions“ [2]).

„It has happened that Miss B. by a very singular infelicity in the execution of her plan, has been at the trouble to trace the origin and progress of love and ambition with great care and exactness, while she has only given us a view of hatred in its matured and confirmed state . . . . Basil and Ethwald (i. e. der Held der Ehrgeiztragödie) are made to run their whole career of love and ambition before us, while it is almost impossible to say at what period their passions become criminal; while De Monfort presents himself, in the very first scene, the victim of a confirmed and inveterate hatred“.

Man darf nun zwar nicht übersehen, dass die Dichterin sich bemüht, ihre Abweichung von der eigenen Theorie durch nach-

---

[1]) Vgl. Works p. 101.

[2]) Edinburgh Review Vol. V.

trägliches Eingehen auf die Vorgeschichte von De Monforts Hass unschädlich zu machen. So ist besonders in der Unterredung Janes mit dem Bruder (Akt II, 2), in der sie ihm sein Geheimnis entlockt, reiches Material für ein Entwicklungsbild des Hasses vorhanden, wenn auch natürlich von einem so gründlichen Eingehen wie in „Basil" nicht die Rede sein kann. Die Schwankungen in der Stimmung des Helden, wie er, unter dem Einfluss seiner Leidenschaft stehend, mit seinem Gerechtigkeitsgefühl und mit der Liebe zur Schwester in hartem Konflikt sich befindet, heben sich scharf vom Hintergrunde ab: Zeigt das Ende des ersten Aktes den Helden ganz unter der Herrschaft seines Hassgefühls, so bringt der zweite ein Nachlassen dank Janes Bemühungen, die De Monfort zu dem Versprechen bewegen, künftig seine Antipathie bekämpfen zu wollen. Der dritte Akt führt uns dann die Versöhnungsszene vor Augen; und wenn wir auch fühlen, dass der Kern in des Helden Empfinden derselbe geblieben ist, so glauben wir doch an ein Abwenden der Katastrophe. Da kommt als deus ex machina Conrad mit seiner lügenhaften Nachricht, und die Liebe zur Schwester, deren Besitz De Monfort dem Feinde nicht gönnen kann, weckt das mühsam unterdrückte Gefühl wieder und führt zu dem traurigen Ende. So steht also der Charakter De Monforts durchaus im Mittelpunkt des Interesses, das durch keinerlei zu scharfes Hervortreten nebensächlicher Figuren oder gar der Handlung beeinträchtigt wird. Insofern also finden wir der Dichterin Theorie streng befolgt, und hieraus resultiert auch der Fehler starker Uebertreibung, den wir der Tragödie in ihrer Katastrophe zum mindesten nicht ersparen können: ein Mensch von einigermassen anständigem Charakter wird schwerlich zu vorsätzlichem Mord schreiten, mag sein Hassgefühl auch noch so unumschränkt in ihm herrschen. Die Dichterin braucht aber diese Verzerrung ins Ungeheuerliche, um eine Steigerung des Affektes, der schon im ersten Akt als hochgradig entwickelt gezeichnet war, zu erreichen. Es ist dieser Fehler um so bedauerlicher, als er natürlich die moralische Wirkung des Stückes stark beeinträchtigt; denn trotz seiner tiefen Verzweiflung nach der Greueltat ist uns De Monfort vom Augenblick seiner Tat an ein psychologisches Rätsel, ein Uebermensch, für dessen weiteres Schicksal wir wohl oberflächliche Neugier, aber nimmermehr ein sympathisches Interesse empfinden können. — Dies ist indes kein Grund, die Anlage des Stückes a priori zu verwerfen, wie Helene Druskowitz [1]) es tut; denn wohl ist

[1]) Druskowitz p. 16.

durch eine Tragödie über den Hass ebenso gut ein moralischer Effekt zu verfolgen und zu erreichen wie durch die Darstellung jeder anderen Leidenschaft. Ebenso erscheint mir das Urteil der Mrs. Oliphant zu hart: „From the moment when the hero presents himself to us he is not struggling against his master-passion, but nursing it in long soliloquies and musings, and seizing every opportunity to secure its ascendency over him". [1]) Man darf doch nicht übersehen, dass Rezenvelts Temperament und Conrads Schurkerei erst das Uebermass von Hass schaffen.

Was das Stück auszeichnet, ist die Stellung des Hauptcharakters unter den Nebenfiguren. Ausser De Monfort sind noch mehrere Charaktere scharf gezeichnet, z. B. der Charakter der Jane. Ich kann mich bezüglich dieser Figur nicht dem Urteil der Mrs. Oliphant anschliessen, die in Jane mehr einen Zuschauer als eine handelnde Person sieht. Auch Helene Druskowitz scheint mir das Richtige nicht zu treffen, wenn sie bezüglich Janes (und auch Rezenvelts!) von sehr geringer dramatischer Bedeutung spricht [2]). Die liebevolle Schwester, die dem Bruder getreulich seine Last zu erleichtern sucht, die auf ihn einen solchen Einfluss ausübt, dass er sich zur Versöhnung bereit erklärt, — ist wohl mehr als ein untätiger Zuschauer. Gut gezeichnet ist auch Rezenvelt. Seine kalte Selbstbeherrschung, die ihn nie verlässt, und die feine Ironie, mit der er dem unberechtigten Stolze De Monforts entgegentritt, müssen gerade in der Seele seines Widersachers den Hass zu immer grösserer Hitze schüren. Es verschwinden eben nicht alle hinter dem einen, wenn auch, wie es nun einmal Methode bei unserer Dichterin ist, der Hauptcharakter bei weitem am feinsten analysiert ist. Ganz ohne jede Richtlinie in ihrem Charakter sind die Figuren des Grafen und der Gräfin Freberg, die wohl nur als Staffage für die Hauptfiguren dienen sollen. Ganz gelungen wiederum ist der Charakter des alten Dieners Manuel, der immer auf dem Sprung steht, seinen Herrn zu verlassen, wenn dieser ihn mal schlecht behandelt, — und der zum Schluss an seiner Leiche weint und der Lady Jane Treue bis in den Tod gelobt. Ohne jeglichen Zusammenhang mit der Handlung ist die Figur Conrads — künstlerisch durchaus verwerflich und ausserdem ohne Charakterzeichnung.

Ich wende mich nun der Frage zu: Besteht irgend eine innere Beziehung zwischen „Manfred" und „De Monfort"? Dass Lord Byron die Werke der Joanna Baillie gekannt hat, geht aus einem von ihm überlieferten Ausspruch hervor, der zugleich seinen

[1]) Oliphant II, 328.
[2]) Druskowitz p. 34.

Standpunkt zu den Leistungen seiner Zeitgenossin illustriert: „Woman, save Joanna Baillie, cannot write tragedy“. [1]) Obwohl nun Byron sicher die Tragödie „De Monfort“ gekannt hat, ist die Annahme, dass „De Monfort“ „probably the suggestive inspiration“ [2]) zum „Manfred“ sei, eine hohle Phrase, die nicht einmal auf einer bloss oberflächlichen Kenntnis der beiden Dichtwerke beruhen kann.

Welche Berührungspunkte sollen denn zwischen den Charakteren De Monforts und Manfreds bestehen? Wo ist im „Manfred“ von Hass die Rede, der doch das Grundmotiv aller Gedanken und Handlungen De Monforts ausmacht? Das heisst doch die Triebfeder in Manfreds Denken und Fühlen gründlich verkennen, wollte man sie im Hass suchen; denn Hass ist so wenig Manfreds Leidenschaft wie er die unseres Faust ist. Im „Manfred“ ist es eine mysteriöse Schuld des Helden, die ihm den Lebensüberdruss in die Seele tief eingräbt, ihn ruhelos umherirren lässt — nicht Menschenhass. — Es ist also schlechthin nicht einzusehen, worin man auch nur eine entfernte Analogie zwischen den beiden Dramen erblicken könnte. — Nicht Byrons „Manfred“ kann, wie wir gesehen, durch „De Monfort“ beeinflusst sein, wohl aber Shelley's einzige rein-dramatische Arbeit „The Cenci“ [3]) Ich gebe zunächst einige kurze, erinnernde Bemerkungen über den Inhalt dieser Tragödie:

Der Graf Francesco Cenci, der seine Jugend in Ausschweifungen jeder Art hingebracht hat, hegt einen tödlichen Hass gegen seine Kinder aus erster Ehe. Er ist voll teuflischer Freude, sobald er ihnen nur Schaden zufügen kann, und führt in seinem Hause ein wahres Schreckensregiment, dem niemand entgegenzutreten wagt als nur seine Tochter Beatrice. Ihr gegenüber äussert sich sein Hass in einer gemeinen, blutschänderischen Leidenschaft, zu deren Befriedigung er das reine, unschuldige Mädchen zwingt. Umsonst lässt Beatrice beim Papst eine Beschwerdeschrift einreichen — aus selbstischen Motiven schreitet die Kirche nicht ein, wiewohl der jähzornige Cenci ein vielfacher Mörder ist. Da greift das verzweifelte Mädchen zur Selbsthilfe — sie dingt zwei Mörder und lässt den entmenschten Vater umbringen. Vor Gericht gestellt, leugnet sie ihre Schuld — fühlt sie sich doch moralisch im Recht, weil ihre Handlungsweise ein Akt der Notwehr ist — und weiss auch den Mörder, der sie schon als

[1]) vgl. Allibone I p. 100.

[2]) Brewer unter „Monfort“.

[3]) Ueber die metrischen Verhältnisse in „The Cenci“ orientiert H. Till „Metrische Untersuchungen zu den Blankversdichtungen P. B. Shelley's Diss. Rost. 1902.

Urheberin angegeben, durch ihr Auftreten so einzuschüchtern, dass er seine Aussage widerruft und mit dieser Lüge auf der Folter endet. So scheint Beatrice gerettet — da entreissen die Folterknechte ihrem Bruder Giacomo das Schuldgeständnis. Beatrice sieht ein, dass alles verloren ist; sie gesteht ihre Schuld ein und wird zum Tode verurteilt. Umsonst bemüht sich der Prälat Camillo beim Papst, umsonst wirft der junge Bernardo, Beatricens Bruder sich dem Papst zu Füssen — das Todesurteil bleibt bestehen und Beatrice wird zum Richtplatz geführt. —

Das Uebereinstimmende dieser Tragödie mit „De Monfort" liegt in der Hauptfigur. Wie De Monfort so erfüllt auch Cenci ein blinder grundloser Hass. Auch Cenci weiss seinen Hass nicht zu besiegen und bringt so tiefes Unglück über sich und seine Familie. Noch stärker als in „De Monfort" tritt das Hassmotiv hier hervor. In der Gegenfigur zu Cenci, in Beatrice ist auch der Hass — allerdings kein rein instinktiver, unbegründeter — die Triebfeder zu ihrer pietätlosen Selbsthilfe. Das Unterscheidende liegt in der Qualität der Hauptcharaktere: Cenci ist ein vollendeter Schurke, mit dessen Schicksal kein Mensch Mitleid haben kann — De Monfort ist ja zwar auch nicht einwandsfrei; denn abgesehen von seinem wahnsinnigen Hass ist er doch ein hochmütiger, neidischer, argwöhnischer Mensch. Aber in De Monfort steckt in leidenschaftslosen Momenten noch ein Funken Ehrgefühl und Seelenkonflikt, während Cenci ja geradezu mit seinem diabolischen Hass sich brüstet. — Es lässt sich natürlich schwer feststellen, ob diese angeführten Aehnlichkeiten nicht doch auf Zufall beruhen, dass Shelley das Hassmotiv nur aus seiner Quelle in den Archiven des Cenci-Palastes zu Rom geschöpft hat. Aber noch von einem anderen Gesichtspunkte aus kann man einen Einfluss unserer Dichtung auf Shelleys Konzeption seines Stoffes vermuten. Shelley bezeichnet sich in seiner Vorrede selbst als „one whose attention has but newly been awakened to the study of dramatic literature." Er reiste damals mit seiner Familie viel in Italien umher, besuchte 1818 Byron in Venedig und siedelte sich für längere Zeit in Byrons Nachbarschaft an. Byron hatte damals seinen „Manfred" bereits veröffentlicht, war also kein Neuling mehr auf dramatischem Gebiet. Was liegt nun näher, als dass Shelley vom Freunde auf dieWerke unserer Dichterin aufmerksam gemacht wurde, umsomehr als Byron durch seinen Verleger Murray stets über die zeitgenössische Literatur auf dem Laufenden gehalten wurde [1]).

[1]) Vgl. u. a. seinen Brief an Murray aus Ravenna vom 12. September 1821; er wirft hierin der Dichterin „Tändelei" vor und bezieht sich dabei wohl auf die 1821 von ihr publizierten „Metrical-Legends". Der auch sonst interessante Brief ist leicht zugänglich in der bei Reclam erschienenen Auswahl: „Die Briefe Lord Byrons", übers. von Jarno Jessen.

Frühjahr 1819 ging Shelley nach Rom, lernte hier den Stoff zu „The Cenci“ kennen und schuf die Tragödie, der unbedingt ein hervorragender Platz in der Dramenliteratur Englands gebührt.

IV. „The Election“.

Vorausgeschickt sei, dass diese Komödie des Hasses, die den 1802 veröffentlichten zweiten Band der „Plays on the Passions“ einleitet, mit Zustimmung der Dichterin in eine Oper umgemodelt und so im Jahre 1807 im Englisch Opera House in the Strand gespielt wurde. Sie ist überhaupt die einzige Komödie unserer Dichterin, die eine Aufführung erlebt hat. Ihr Inhalt ist in Kürze folgender:

Der verarmte Edelmann Baltimore hegt einen eingewurzelten Hass gegen den Emporkömmling Freeman, der all’ die Ländereien, die früher zum Stammgut der Baltimores gehört, gekauft und sich durch seine Freigiebigkeit in der ganzen Gegend beliebt und geachtet gemacht hat. Baltimore kandidiert bei den Wahlen fürs House of Commons gegen Freeman, obwohl die Gläubiger ihm hart auf dem Nacken sitzen und er wenig Aussicht hat, gegen Freeman etwas auszurichten. Da fügt es sich so, dass Freeman kurz vorm Entscheidungstage durch Baltimore vom Tode des Ertrinkens gerettet wird — und dieser Edelmut entscheidet den Wahlkampf zu des Edelmanns Gunsten. Im höchsten Stadium des Triumphes wird nun Baltimore verhaftet und ins Schuldgefängnis gesteckt. Diese Massnahme geht von Mrs. Freeman im Verein mit ihres Gatten Advokaten aus: sie will um jeden Preis ihren Mann als Parlamentsmitglied sehen. Baltimore, der seinen Nebenbuhler als den Urheber der Misere ansieht, — hat er doch gehört, dass des Verhassten Advokat alle auf seinen Namen kursierenden Wechsel aufgekauft hat! — beleidigt den unschuldigen Freeman, der in edler Selbstlosigkeit zu ihm ins Gefängnis eilt und ihm seine Hilfe anbietet. Trotzdem regelt Freeman aus Dankbarkeit gegen seinen Lebensretter dessen prekäre Verhältnisse ohne sein Wissen — fordert ihn dann allerdings als Mann von Ehre zum Zweikampf heraus. Da verhindert Baltimores treuer Freund Truebridge den unnatürlichen Kampf zwischen den beiden Männern, die einander so verpflichtet sind, indem er ihnen die überraschende Mitteilung macht, dass Freeman ein natürlicher Bruder Baltimores ist. Nun weicht auch aus

Baltimores Seele jedes Hassgefühl, die Brüder sinken einander in die Arme, und die lange umsonst angestrebte Versöhnung findet statt. —

Hören wir erst, was die Dichterin selbst über Absicht und Anlage ihrer Komödie sagt: [1])

„I have endeavoured in it to show this passion (Hatred) in a different situation, and fostered by a different species of provocation, from that which was exhibited in De Monfort and existing in a character of much less delicacy and reserve.“

Bezüglich der Stellung des Hauptcharakters im Rahmen unserer Komödie ist im grossen und ganzen dasselbe zu konstatieren wie in „De Monfort“: von Baltimores erstem Auftreten an erscheint sein Hass im Höhestadium, und nur gelegentlich erfahren wir über seinen Ursprung. Was ihn von dem Gefühl De Monforts grundverschieden sein lässt, ist seine Qualität, dass er uns nicht instinktiv-unbegründet anmutet: wenn ein alter, adelsstolzer Edelmann einen Widerwillen empfindet gegen den Bürgerlichen, der die verpfändeten Besitztümer seines Hauses aufkauft und ihn aus der hervorragenden Stellung in seiner Umgebung herausdrängt, so findet man sein Gefühl der Bitterkeit wohl menschlich verständlich. Und wenn nun gar sein Widerpart eine gönnerhaft-vertrauliche Haltung einzunehmen beliebt, so verstehen wir, wie dies den Widerwillen ins Masslose steigern muss. Der erste Akt gibt die Exposition zu Baltimores Charakter: er hat sich entschlossen, gegen Freeman im Wahlkampf aufzutreten, weil er den Verhassten nicht als Inhaber des Sitzes im Unterhause sehen will, den stets Angehörige der alten Adelsfamilie innegehabt. Der zweite Akt zeichnet in einem sehr komischen Beisammensein der beiden Gegner ein schärferes Bild von des Helden Gefühlsleben: Freeman, der keine Ahnung von Baltimores starker Abneigung gegen ihn hat, versucht, des Edelmanns Zurückhaltung durch Liebenswürdigkeit zu überwinden, und bestärkt dadurch Baltimore nur noch mehr in seiner Aversion, sodass dieser sich gar dazu herablässt, mit seinen eigenen Bediensteten über Freeman zu spotten. Der dritte Akt gibt eine Steigerung durch Baltimores Erbitterung über den grösseren Erfolg des Gegners bei der Wahlkampagne. In blinder Ungerechtigkeit lässt er keines der Verdienste Freemans um die Armenfürsorge gelten und überträgt seinen Hass auf des Rivalen ganze Familie. Der vierte Akt lässt erst scheinbar ein Nachlassen der Spannung eintreten durch Baltimores selbstlosen Opfermut bei Freemans Rettung; aber

[1]) „Works“ p. 104.

gleich die folgenden Szenen zeigen uns, dass Baltimores Antipathie sich gleichgeblieben ist, ist er doch von seinem Empfinden so stark beherrscht, dass er sich dem warmherzigen Dank des Gegners gegenüber rücksichtslos-ablehnend verhält und das Anerbieten Freemans, sein Mandat niederzulegen, mit Entschiedenheit zurückweist. Im fünften Akt finden wir den im Wahlkampf siegreichen Baltimore im Schuldgefängnis: in eigensinniger Verblendung empfindet er garnicht das Schimpfliche seiner Lage; ihn beherrscht nur der Triumph, den er innerlich über den Verhassten errungen zu haben wähnt, glaubt er nun doch den sicheren Beweis für Freemans moralische Minderwertigkeit endlich in Händen zu haben. Erst als er kurz vor dem Duell den wahren Sachverhalt von Truebridge erfährt und von dem Freund über das zwischen ihm und Freeman bestehende Verwandtschaftsverhältnis aufgeklärt wird, weicht sein Hass milderen, menschlicheren Regungen.

Was diese Komödie von „The Trial“ vorteilhaft unterscheidet, ist der Umstand, dass auch die Nebenpersonen in einigen feinen Strichen charakterisiert sind, so besonders die wirksame Kontrastfigur des self-made man Freeman, dessen Charakteristik Helene Druskowitz [1]) völlig unzutreffend als „weniger befriedigend“ bezeichnet. Freeman ist ebensowenig als „allzu gut und edelmütig [2]) anzusprechen; er ist nur ein simpler, grundehrlicher Mensch, der es durch seiner Hände Arbeit zu etwas gebracht hat und nun auch andere von seinem Wohlstand profitieren lassen will. Sein scheinbares Uebermass an Edelmut ergibt sich aus der Dankbarkeit für seinen Lebensretter. Er weiss nichts von bornierter Affektiertheit, wie sie im Charakter seiner Frau so brillant dargestellt ist. Sie ist so recht Parvenü, ohne jegliches Feingefühl, nur immer wohlgefällig auf den Geldsack klopfend. Ebenso gelungen ist die Figur der Charlotte Freeman. Sie ist ein naives Kind, befangen in den Anschauungen, die ihr von ihrer „lebensweisen“ Mutter und dem ganzen Apparat an Gouvernanten, Mal-, Musik- etc.-Lehrern beigebracht sind. Doch unter dem Firnis steckt der gute Kern der Natürlichkeit, die stets zum Durchbruch kommt, sobald das Kind sich unbeobachtet wähnt. Rührend ist auch ihre kindliche Dankbarkeit für Mrs. Baltimore, die mutig gegen ihres Gatten Ungerechtigkeit Front macht. Bei der Besprechung von „The Election“ sagt Genest [3]): „the resemblance between it and „The Nabob“ (by

---

[1]) Druskowitz p. 35.
[2]) „ p. 36.
[3]) Genest VIII. p. 336.

S. Foote) seems too great to have been accidental" — eine Behauptung, die m. E. etwas zu weit geht; denn ich finde als Uebereinstimmung höchstens das Wahlmotiv, das die Dichterin ja vielleicht aus der seiner Zeit recht beliebten Komödie des bekannten Schauspielers entlehnt haben mag. Jedenfalls, selbst wenn man noch mehr Aehnlichkeiten finden wollte, z. B. in der Gegenüberstellung des Edelmannes aus alter verarmter Familie und des Emporkömmlings, so kann man hieraus keinen zwingenden Grund der Abhängigkeit herleiten.

Es ist nur zu bedauern, dass es der Dichterin nicht gelungen ist, dieses leidlich reichhaltige Charaktermaterial im Rahmen einer frischen, anregenden Komödie unterzubringen. Wenn Jeffrey die Schuld hauptsächlich auf das an sich schon Widersinnige einer Komödie über den Hass schiebt „A comedy upon Hatred sounds as paradoxical to our ears as an elegy on a wedding" [1]) — so kann ich ihm in dieser extremen Ansicht nicht beipflichten. Man kann wohl auf dem Standpunkt stehen, dass der Hass als eine verabscheuungswürdige Leidenschaft vorzugsweise Stoff zum Tragischen bietet, und braucht ihm trotzdem nicht jegliche komische Seite abzusprechen [2]). Der Kernfehler, der unsere Komödie so ermüdend langweilig sein lässt, liegt m. E. in dem Umstande, dass die Leidenschaft Baltimores von der ersten Szene an im Höchststadium sich zeigt, das nun natürlich gar keine, oder nur eine sehr mässige Steigerung möglich macht. Und gerade eine künstlich in die Länge gezogene Komödie muss und wird stets einen wenig erfreulichen Gesamteindruck hinterlassen. Die Dichterin hat wohl auch selbst diesen Mangel an Lebhaftigkeit empfunden und sucht ihn durch erregende Momente, wie Freemans Rettung, Baltimores Schuldhaft etc. zu heben. Doch kann man diesem „Kunstmittel" ebensowenig wie der Art der Lösung des Konfliktes durch das neuentdeckte Verwandtschaftsverhältnis den Vorwurf ersparen, dass es äusserlich herbeigeholt und demzufolge als unkünstlerisch zu verwerfen ist. Auch Jeffrey tadelt es als Schwäche unserer Komödie, dass „the incidents that do occur are certainly of a kind that do not naturally arise out of the character or situation of the parties" [3]). Dieser Fehler in der Komposition fällt um so schwerer ins Gewicht, als er auch eine Inkonsequenz bezüglich der Theorie darstellt.

---

[1]) Edinb. Review II. p. 277.
[2]) Vgl. hierzu Blackwood p. 163.
[3]) Edinb. Review II. p. 279.

V. „Ethwald“.

Wir kommen nun zu Joanna Baillie's umfangreichster dramatischer Arbeit, zu der Ehrgeiz-Tragödie „Ethwald“, die aus zwei Fünfaktern besteht.

Das Stück spielt in angelsächsischer Zeit. Ethwald, der Sohn Mollos, eines unbedeutenden Than, wird von seinem Vater ängstlich im Hause jedem Kriegslärm ferngehalten, weil dem Vater prophezeit ist, dass sein Geschlecht durch seinen jüngsten Sohn untergehen werde. Es trifft sich, dass der Mercierkönig Oswal in der Nähe von Mollos Burg vorüberzieht, um gegen die Briten zu streiten, die einen Einfall in Mercien gemacht haben. Ethwald, dessen Sinn auf kriegerischen Ruhm steht, ist weder durch die Bitten seines alten Vaters noch durch List zurückzuhalten. Als man ihm auf Mollos Befehl die Tore nicht öffnen will, stürzt er sich von der Mauer in den Graben und schwimmt, Helm und Schwert hoch in der Faust, ans andere Ufer. Er trifft in der Schlacht zwischen Briten und Merciern gerade in dem Augenblicke ein, wo die Mercier sich zur Flucht wenden. Er wirft sich tollkühn gegen den Feind; sein mannhaftes Beispiel belebt den Mut der Mercier aufs neue — sie folgen ihm — und die Schlacht entscheidet sich zu Oswals Gunsten. Ethwald wird zur Belohnung Graf von Mairnieth. So ist er mit einem Schlage mitten in das Leben hineingestellt, von dem sein rastloser Geist schon so lange geträumt. Es erwacht der Ehrgeiz in ihm, und als er nun hört, dass Oswals Sinn auf Frieden steht, sinnt er mit dem tückischen Alwy, der in ihm die kommende Grösse ahnt und sich drum in des arglosen Jünglings Herz einschleicht, das Mittel aus, den König zum Kriege zu zwingen. Sie lassen den britischen Prinzen, den Ethwald selbst gefangen genommen hat, aus seinem Gefängnis entkommen. Dieser beginnt aufs neue Krieg mit dem Mercierkönig, und es kommt zu einer blutigen Schlacht, in der Ethwald den einen Flügel der Mercier, der in wilder Flucht begriffen ist, durch sein heldenmütiges Beispiel zum Siege führt. Er gewinnt dadurch eine ungeheure Beliebtheit unter den Soldaten, bei denen allmählich gegen den immer mehr unter den Einfluss der Kirche geratenden Oswal eine Missstimmung Platz gegriffen hat. Ethwald benutzt die günstige Lage der Dinge, ohne Scheu vor der blutigen Laufbahn, die ihm in übernatürlicher Weise geweissagt worden: dass er zwar König werden, aber schweres Unheil über sein Land bringen und das traurige Ende eines Tyrannen finden soll. Nachdem Ethelbert, der Berater seiner Jugend, und Selred, Ethwalds Bruder, deren ehrenhafte Gesinnung

Schwierigkeiten machen könnte, durch häusliche Fehde, die Alwy schlau zu inszenieren gewusst, entfernt sind, stellt sich Ethwald an die Spitze der Unzufriedenen. Sie überfallen den König in seiner Burg und töten ihn. Um seine Königswürde zu legalisieren, freit Ethwald um Oswals Tochter Elburga und besiegt ihre Abneigung gegen ihn. Bei der Hochzeitsfeier macht ein alter Diener Oswals einen Mordversuch auf Ethwald. Schwer verwundet, ohne Hoffnung auf ein Wiederaufkommen, empfindet Ethwald Reue über seine Taten, die er dem alten Freunde seiner Jugend Ethelbert freimütig bekennt: Den Mord an Oswal, die Einkerkerung des minderjährigen Thronfolgers Edward und sein herzloses Verlassen der Jugendgeliebten Bertha, die darüber wahnsinnig geworden ist. So schliesst der I. Teil mit der Wahrscheinlichkeit von Ethwalds Tod und dem glücklichen Ausblick, dass Ethelbert als Regent die Fehler Ethwalds wieder gutmachen wird.

Doch Ethwald gesundet wider Erwarten — und kaum hat sein Körper sich einigermassen erholt, da erwacht auch der eingewurzelte Ehrgeiz aufs neue in ihm. Er ist nicht mehr zufrieden mit der Würde eines Königs in Mercien; sein ruheloser Geist sinnt auf neue Eroberungszüge. Umsonst versuchen Ethelbert und Selred, ihm die Notwendigkeit des Friedens für das erschöpfte Land vor Augen zu führen; umsonst wird von seiten mehrerer Thans, in deren Namen Hereulf spricht, Einspruch erhoben gegen die kriegerischen Pläne des Königs — Ethwald lässt sich in einen neuen Krieg mit den Briten ein, der durch das unerwartete Eingreifen der Westsachsen ihm einen mit entsetzlichen Opfern an Menschenleben errungenen Sieg und nur wenig Vorteil bringt. Und auch jetzt will er nicht nachgeben, nicht den Frieden einziehen lassen in sein Land, sondern: [1])

„I'll to the bold aspirings of my mind
Still steady prove, whilst that around my standard
Harness doth clatter, or a falchion gleam".

Da macht ihn der eigennützige Alwy, der doch nur gewinnen kann, je tiefer der König sich in Verbrechen verstrickt, auf seine inneren Feinde aufmerksam, die er erst vernichten müsse, bevor er auf Eroberungen ausziehen könne. Das erste Opfer von Ethwald's neugewecktem Misstrauen ist der Sohn des ermordeten Oswal, Edward, der Ethwald stets mit freundschaftlichem Herzen entgegengetreten ist. Er wird im Gefängnis, in dem er seit Ethwald's Staatsstreich geschmachtet, umgebracht. Und nun schreitet Ethwald ohne Aufhalten auf der Bahn des Verbrechens weiter. Die in ihm sich regende Stimme des Gewissens peinigt

[1]) Works p. 177.

ihn — die Erinnerung an die Prophezeiung seines blutigen Endes erwacht. Er will dies Schicksal abwenden: Ethelbert und sein Bruder Selred sind die Opfer seiner wahnsinnigen Angst. Er will diese ewige Furcht im Kriegslärm betäuben; doch Krankheit hält ihn zurück. Inmitten seiner Gewissenspein erreicht ihn das Schicksal: Hereulf gelangt verkleidet mit ein paar Getreuen in den Turm, in dem der König sich sicher wähnt vor allem Verrat — und tötet den Schuldbeladenen nach verzweifeltem Kampf. —

In keiner Tragödie tritt der Einfluss Shakespeare's so klar zu Tage wie in „Ethwald". Nicht dass unsere Dichterin sich sklavisch an eins der Stücke des grossen Meisters angelehnt hätte — das war ja auch durch die Wahl ihres Stoffes unmöglich. Es klingt vielmehr an verschiedenen Stellen die Erinnerung an Shakespeare durch, eine sehr solide Erinnerung, wie sie nur durch ein eingehendes Studium des Dichters gestützt sein kann. Ich hebe die markantesten Stellen heraus und gebe sie wörtlich wieder, um dem Leser ein eigenes Urteil über den Grad der Abhängigkeit zu ermöglichen.

Im IV. Akt des 1. Teils steigt Ethwald mit Ethelbert zusammen hinab in die Druid's Cave und lässt sich sein Schicksal prophezeien Er ist noch frei von jeder Schuld — er wähnt durch seinen kriegerischen Ruhm eine glänzende Laufbahn vor sich, deren Ende er absehen will. Es ist wohl ohne Zweifel diese mysteriöse Szene durch „Macbeth", Akt IV, 1 (die bekannte Hexenszene), inspiriert worden, gibt doch die Dichterin in einer Anmerkung die Möglichkeit unumwunden zu [1]:

> „I will not take upon me to say that, if I had never read Shakespeare's „Macbeth", I should have thought of bringing Ethwald into a cavern under ground to inquire his destiny, though I believe this desire to look into futurity (particularly in a superstitious age) is a very constant attendant on ambition; but I hope the reader will not find in the above scene any offensive use made of the works of that great master".

Und wenn man die Szene mit dem Shakespeare'schen Original vergleicht, so muss man die selbständige Arbeit unserer Dichterin anerkennen [2].

Gleich zu Anfang sind Abweichungen von Shakespeare zu konstatieren: Ethwald sucht mit einem Gefährten zusammen die Schicksalsverkündiger auf; ferner muss er erst eine Probe seines

---

[1]) Works p. 155.

[2]) Vgl. hierzu Druskowitz p. 43.

Mutes geben — mit blosser Hand ein glühendes Stück Eisen aus einem Schmelzofen holen, — ehe die „Arch Sister“, die das Oberhaupt der Mystics und Mystic Sisters ist, sich seinem Willen fügt und den allwissenden Geist heraufbeschwört, über dessen Wesen sie sich nicht äussert, weil es ihr bei Todesstrafe verboten ist. Dem „Erscheinen“ des unsichtbaren Geistes und seines Gespensterheeres geht eine breit ausgesponnene Schilderung des Beschwörungsritus vorauf, ähnlich wie bei Shakespeare, allerdings in Macbeth's Abwesenheit, für das Nachfolgende Stimmung gemacht wird durch das Gespräch der Hexen. — Sodann wendet sich die Arch Sister Ethwald zu:

Arch Sist. Thou who wouldst pierce the deep and awful shade
Of dark futurity, to know the state
Of after greatness waiting on thy will,
For in the power acceptance or rejection
Is freely put, lift up thine eyes and say,
What seest thou yonder?

(Pointing to a dark arched opening in the roof of the cave, where an illuminated crown and sceptre appear).

Ethwald (starting) Ha! e'en the inward vision of my soul
In actual form pourtray'd!

(His eyes brightening wonderfully).

Sayst thou it shall be mine?
Arch Sist. As thou shalt choose.
Ethwald. I ask of thee no more.

(Stands gazing upon the appearance till it fades away).

So soon extinguish'd? Hath this too a meaning?
It says, perhaps, my greatness shall be short.
Arch Sist. I speak to thee no further than I may.
Therefore be satisfied.
Ethwald. And I am satisfied. Dread mystic maid, Receive my thanks.
Arch Sist. Nay, Ethwald, our commission ends not here
Stay and behold what follows.

(The stage becomes suddenly dark, and most terrible shrieks, and groans and dismal lamentations, are heard from the farther end of the cave).

Ethwald. What horrid sounds are these?

Arch Sist. The varied voice of woe, of Mercia's woe:
Of those who shall, beneath thine iron hand,
The cup of mis'ry drink. There, dost thou hear
The dungeon'd captives' sighs, the shrilly shriek
Of childless mothers and distracted maids,

Mix'd with the heavy groans of dying men!
The widow's wailings, too, and infant's cries —
(Ethwald stops his ears in horror).
Ay stop thine ears; it is a horrid sound.
Ethwald. Forefend that e'er again I hear the like!
What didst thou say? O, thou didst foully say!
Do I not know my nature? heav'n and earth
As soon shall change — — —
(A voice above) Swear not! [1])
(A voice beneath) Swear not!
(A voice on the same level, but distant) Swear not!
Arch Sist. Now, once again, and our commission ends.
Look yonder, and behold that shadowy form.
(Pointing to an arched recess, across which bursts a strong light, and discovers a crowned phantom, covered with wounds, and representing by its gestures one in agony. Ethwald looks and shrinks back).
What doest thou see?
Ethwald. A miserable man: his breast is pierced
With many wounds, and yet his gestures seem
The agony of a distracted mind,
More than of pain.
Arch Sist. But wears he not a crown?
Ethwald. Why does it look so fix'dly on me thus?
What are its woes to me?
Arch Sist. They are thy own.
Knowst thou no traces of that alter'd form,
Nor seest that crowned phantom is thyself?
Ethwald. (shudders, then after a pause) I may be doom'd to meet a tyrant's end,
But not to be a tyrant.
Did all the powers of hell attest the doom,
I would belie it. Know I not my nature?
By every dreaded power and hallow'd thing — —
(Voice over the stage): Swear not!
(Voice under the stage): Swear not!
(Distant voice off the stage): Swear not!

Abweichend von Shakespeare ist die Einfügung der Szene, bevor Ethwald die Bahn des Verbrechens betreten. Im „Macbeth" ist der Held mit Schuld beladen, als er bei den Hexen nach seinem Schicksal forscht; denn das erste Zusammentreffen des Macbeth mit den Hexen (in Gegenwart Banquos) fällt ausser Betracht, weil es ein nur kurzes Zwiegespräch ist, das ausserdem

[1]) Vgl. hierzu das dreimalige „Swear!" in „Hamlet" I, 5, als der Held den Freunden Stillschweigen über die Geistererscheinung auferlegt.

auf offener Heide stattfindet. Die Hexen erscheinen überhaupt im „Macbeth“ als die Verführerinnen, die durch ihre gleissenden Zukunftsbilder den Helden betören — im „Ethwald“ dagegen ist der Ehrgeiz des Helden das treibende Motiv; denn die Zukunft, die ihm unzweideutig prophezeit wird, ist wohl nicht anziehend genug, ihn auf die schiefe Bahn zu locken. Es steckt in Ethwald eher ein Stück von Richard des Dritten Charakter: beiden ist ihre verbrecherische Laufbahn durch ihre Naturanlage vorgezeichnet; sie können nicht anders handeln, selbst wenn sie es ernstlich wollten. Diese Aehnlichkeit zwischen „Richard III.“ und „Ethwald“ führt uns auf eine andere Motiventlehnung aus Shakespeare. Ich denke an die Szene [1]), in der Ethwald um Elburga freit, kurz nachdem er ihren Vater hat morden lassen. Sie ist eine Nachbildung von „Richard III.“, Akt I, 2, der bekannten Werbung Richard's um Anna, deren Gatten er erschlagen, an der Bahre ihres von ihm ebenfalls gemordeten Schwiegervaters. Und wie weit steht diese Szene hinter ihrer Vorlage zurück [2]) — schon in der Art, wie Ethwald zum Ziel kommt: bei ihm ist es das plumpe Pochen auf seine Macht als König, dem Elburga's unbändiger Ehrgeiz und Prachtliebe nur allzusehr entgegenkommen. Wieviel feiner weiss Richard Anna's Schönheit und das Verlangen, sie zu besitzen, als treibende Kraft bei seiner Tat hinzustellen, Reue zu heucheln über seine Verbrechen und sie dadurch zur Milde und Nachgiebigkeit zu stimmen! — Es zeigt sich in dieser Szene die grosse Seelenkenntnis Shakespeares, die Kenntnis, die nur der Mensch erwerben kann, der mitten im Leben steht, mit allen Gesellschaftskreisen in innerliche Berührung gekommen ist, — ein Vorteil, dessen unsere Dichterin sich in ihrem stillen, einförmigen Einsiedlerleben niemals erfreuen konnte.

Ein Anklang an Shakespeare findet sich ferner im II. Teile unserer Tragödie kurz vor dem Hereinbrechen der Katastrophe. Zwei Offiziere der Schlosswache betrachten von der Mauer aus den Himmel, an dem ein unheimliches Feuer ihnen auf kommendes Unheil hinzudeuten scheint:

„ . . . . . Look over head,
Where like a mighty dome, from whose bright centre
Shoot forth those quiv'ring rays of vivid light,
Moving with rapid change on every side,
Swifter than flitting thought, the heavens appear!
While o'er the west in paler brightness gleams
Full many a widely undulating tide

[1]) „Ethwald“ (I. Teil), IV, 7.
[2]) Vgl. auch Druskowitz p. 43/44.

Of silver light: and the dark low'ring east,
Like to a bloody mantle stretched out,
Seems to conceal behind its awful shade
Some dread commotion of the heavenly powers,
Soon to break forth — some grand and unknown thing,"[1])

Diese Worte sind unzweifelhaft in der Erinnerung an „Julius Caesar" I, 3 geschrieben, an die bekannten Worte Cascas an Cicero:

„Are not you moved, when all the sway of earth
Shakes like a thing unfirm?" usw.

Und nun kommen wir zu einer Aehnlichkeit mehr innerlicher Art, durch die unsere Dichterin sich als eifrige und nicht unbegabte Schülerin des grossen Charakterzeichners offenbart — zu der Art, wie der Charakter des Ethwald in seiner Entwicklung uns vor Augen geführt wird: wie erst der Ehrgeiz in ihm leise anklingt [2]), die Lust am Kriegshandwerk weckt; wie er dann mit dem wachsenden Erfolge grösser, unbändiger wird, aber vorläufig noch vom Unrecht sich fernhält. Wie er sich steigert durch ein immerwährendes Höherrücken des Zieles — und schliesslich die Unterscheidung von Recht und Unrecht lahmlegt, alles rücksichtslos zu Boden wirft, was zwischen ihm und dem Ziel zu stehen scheint, Noch feiner ist die Characterzeichnung, sobald in Ethwald die Stimme des Gewissens laut wird: Er findet Tag und Nacht keine Ruhe vor den Schreckensbildern seiner Phantasie, die ihm beständig seine Greueltaten vor Augen halten. Eine ungeheure Angst vor der Vergeltung kommt über ihn. Er denkt an das Ende, das ihm prophezeit ist, und wird misstrauisch gegen jedermann. Er fürchtet sich vor der Dunkelheit, in deren Schutz er einen Verräter wittert. Er schliesst sich in einen Turm seines Schlosses ein: er traut den Menschen nicht mehr. Elburga muss beständig bei ihm sein; denn sobald er allein ist, quälen ihn die schrecklichen Bilder seiner überhitzten Einbildungskraft. Er, der stets so tapfer sich im Kampfe bewährt, zittert vor der Einsamkeit. Von wundervollem Kontrast ist die Szene [3]), in der er mit einem seiner Offiziere über neue Eroberungspläne spricht und, als er diesen schon fortgeschickt, noch weiter redet von Ehre und Ruhm, die er als König von ganz England besitzen werde — da wendet er sich und sieht eine nicht erleuchtete Stelle im Zimmer — und zittert wie ein Knabe und wird nicht eher ruhig,

---

[1]) Akt V, 4.

[2]) I. Teil Akt I, 2: die hübsche Szene zwischen Ethwald und Bertha gibt die ersten feinen Striche.

[3]) „Ethwald" (II. Teil) V, 2.

als bis er durch seinen Diener den Platz hat erleuchten lassen. — Ein ähnliches Bild entwirft uns Shakespeare von Richard III. Solange er noch nicht im Vollbesitze der Macht, schreitet er ohne Zaudern von einer Bluttat zur andern. Sobald er das Ziel seines Ehrgeizes, die Königswürde erreicht, erwacht in ihm das Gewissen und mit ihm ein krankhaftes Misstrauen gegen alle Menschen. Wie Ethwald den völlig ungefährlichen Edward umbringen lässt und gegen alle, die gegen seine Pläne sich widersetzen, mit unmenschlicher Grausamkeit verfährt — so betäubt auch Richard seine innere Erregung und Qual durch immer neue blutige Taten. Wie Ethwald so findet auch Richard einen blutigen Tod. — Es ist aus dem Erwähnten wohl unzweifelhaft, dass unserer Dichterin bei der Konzeption des „Ethwald" vornehmlich Shakespeares „Richard III" vorgeschwebt hat. Ich konnte indes eine unerlaubte Anlehnung an die Vorlage nirgends konstatieren.

Jeffrey leitet seine Kritik des „Ethwald" mit dem Satze ein: „It is rather unfortunate for Miss Baillie's tragedies on Ambition, that they can scarcely be read by any body who is not familiar with Shakespeare's ‚Macbeth'" [1]). Das Unlogische und Unberechtigte dieser Behauptung zeigt er selbst einige Zeilen später: „Every thing is described and transacted at full length before us The conceptions of the author are . . . . generally brought out very completely" [2]). Und diese Vollständigkeit sollte noch eines Kommentars durch „Macbeth" bedürfen? — Abgesehen von dieser Inkonsequenz enthält Jeffreys Kritik viel Treffendes: „In the conduct of the fable there are two great defects. The story goes on a great deal too slowly, and it goes on a great deal too long." Joanna Baillie hat diesen Mangel in der Komposition selbst deutlich gefühlt, sagt sie doch in ihrer Vorrede zum 2. Bande der „Plays on the Passions" [3]): I am perfectly sensible, that from the length of these tragedies . . . . they are not altogether adapted to the stage; but I would fain flatter myself, that either of the parts of Ethwald might, with very little trouble, be turned into an acting play, that would neither fatigue nor offend. — Jeffrey tadelt ferner [4]), dass „there is a good deal too much fighting and slaughtering in these tragedies." Denselben Vorwurf erhebt Mrs. Oliphant, die dem „Ethwald" einen nur zu kurzen Nachruf widmet: „The Tragedy of ‚Ethwald' is a double one, two long plays to exemplify the well-worn

[1]) Edinburgh Review II, p. 279.
[2]) „ „ p. 280.
[3]) Works p. 105.
[4]) Edinburgh Review II, p. 280.

dangers of ambition, which are only not so trite as they are bloody." Und wenn sie fortfährt: „But all these tragedies, without exception, are bloody. When there is not a hecatomb of slaughtered victims, the one invariable ‚corse' is pierced with a dozen wounds at least" [1]), so bezieht sich dieser Satz auch in der Hauptsache auf unsere Tragödie. Und da erscheint mir beider Urteil bei weitem zu schroff. Es liegt mir völlig fern, über die Geschmacklosigkeit einer Szene, in der das Haupt eines Hingerichteten seinen überlebenden Schicksalsgenossen zur Erhöhung ihrer Verzweiflung auf offener Szene gezeigt wird, [2]) hinwegzusehen; ich finde auch die Wahl des von Toten und Sterbenden bedeckten Schlachtfeldes als Szenerie [3]) nicht sonderlich glücklich, obwohl ich andererseits in Jeffreys Spott über das „sukzessive" Sterben der Verwundeten „in all manners of tempers and attitudes" [4]) nicht gerade eine gerechte, von selbstgefälliger Wortwitzelei freie Beurteilung dieser Szene erblicken kann. Man darf doch aber nicht vergessen, dass „Ethwald" keine Tragödie des Privatlebens ist, sondern eine historische Tragödie, in deren Helden die schädlichen Wirkungen eines übertriebenen Ehrgeizes aufgezeigt werden sollen. — Wie soll denn ein historischer Stoff tragisch behandelt werden? Betrachten wir doch daraufhin Shakespeares historische Dramen genauer; sind dort nicht auch — um die wundervoll übertreibende Metapher der Mrs. Oliphant zu gebrauchen — „a hecatomb of slaughtered victims" — und ist darum z. B. „Richard III." als künstlerische Leistung weniger wertvoll? Wenn ein Stück in einer Zeit der Gewalttätigkeiten spielt, dann muss man das unserem modernen Empfinden vielleicht Unbehagliche mit in den Kauf nehmen und darf dem Autor nicht das als künstlerisches Manko anrechen wollen, wozu sein Stoff ihn zwingt, will er den Hintergrund wirklich historisch gestalten. — Helene Druskowitz [5]) macht der Dichterin den Vorwurf der Inkonsequenz gegen die Ansichten des „Introductory Discourse" (zum ersten Bande), weil sie die Verteilung des Stoffes im „Ethwald" auf zwei Fünfakter mit folgenden Worten zu motivieren sucht: „To give a full view of this passion, it was necessary to show the subject of it in many different situations, and passing through a considerable course of events; had I attempted to do this within the ordinary limits of one play, that play must have been so entirely devoted to this

[1]) Oliphant II, p. 332.
[2]) Ethwald II, Akt IV, 3.
[3]) „ „ „ II, 2.
[4]) Edinburgh Review II, p. 280.
[5]) Druskowitz p. 45.

single object, as to have been left bare of every other interest or attraction“ [1]). Gewiss liegt eine Inkonsequenz vor; wenn aber Helene Druskowitz an anderer Stelle lobt, dass die Dichterin „in ihren späteren Plays on the Passions immer mehr auch den unfruchtbaren Teil ihrer Theorien vergessen zu haben scheint“ [2]) — so hätte sie m. E. diese Inkonsequenz vielmehr lobend hervorheben sollen als das erste innerliche, theoretische Ueberwinden der z. T. so krassen Ansichten des ‚Introductory Discourse“. Mir scheint der „Ethwald“ die erste Frucht einer freieren Kunstauffassung — und von diesem Gesichtspunkte aus wird man gern über der Dichterin Ungeschicklichkeit bei der Stoffgruppierung hinwegsehen.

VI. „The Second Marriage“.

„To give a view of Ambition, as it is generally found in the ordinary intercourse of life, excited by vanity rather than the love of power, and displayed in a character which is not, like that of Ethwald, supported by the consciousness of abilities adequate to its designs, has been my object in „The Second Marriage“. As a long period of time, and a long chain of events, did not appear necessary to this purpose, I have confined myself to the usual limits of a dramatic work“ [3]).

Mit diesen Worten legt uns Joanna Baillie ihre Komödie über den Ehrgeiz vor. Betrachten wir zunächst den Inhalt.

Seabright, der mit seiner ersten Frau ein ruhiges, zurückgezogenes Leben geführt hat, heiratet Lady Sarah Allcrest, um durch ihren Bruder, der gute Verbindungen hat, in der Politik Karriere zu machen. Das Glück seiner Kinder aus erster Ehe, die Ruhe seines Hauses, alles opfert er seinen ehrgeizigen Plänen. Er gibt seinen Kindern eine lieblose Stiefmutter, deren höchstes Ideal Knauserei ist und für die er nicht einen Funken Zuneigung verspürt. Aeussere Ehre, eine einflussreiche Stellung sind die Phantome, denen er nachjagt. Er erreicht es auch wirklich, Mitglied des Parlamentes zu werden — aber, nicht zufrieden damit, will er auch ein reicher Mann werden. Er lässt sich gegen den Rat des Bruders seiner verstorbenen Frau in eine gewagte Spekulation ein, zu der der Abenteurer Plausible ihn verleitet, und

---

[1]) Works p. 105.
[2]) Druskowitz p. 18.
[3]) Works p. 105.

verliert sein ganzes Vermögen. Erst jetzt, wo er sich und seine Kinder an den Bettelstab gebracht, kommt er zur Erkenntnis, auf welchem Irrwege er gewandelt, und ist ganz verzweifelt. Da macht ein Onkel seiner ersten Frau der Not dadurch ein Ende, dass er Seabrights Verlust mit seinem Vermögen deckt, das er, ein Kinderloser, sowieso den Kindern seiner Nichte hat vermachen wollen. Und als nun Lady Sarah noch gutwillig zu ihrem Bruder zurückkehrt, da ist der ganze Konflikt in Versöhnung aufgelöst. —

Jeffrey beginnt seine Besprechung von „The Second Marriage“ mit dem wenig verheissungsvollen Satze: „... we are sensible that we do not speak at all equivocally of its merits, when we say, that it is by far the worst of Miss Baillie's dramatic performances“ [1]). Diese Komödie weist alle Fehler von „The Trial“ auf, ohne andererseits auch nur die geringste Spur von der teilweise ganz leidlichen Situationskomik der Liebeskomödie zu enthalten. Von einer entwickelnden Darstellung der „Leidenschaft“ ist keine Rede: vom Beginne des Stückes an erfreut sich Seabrights eitler Ehrgeiz der lächerlichsten Uebertreibung, und gerade dieses Uebermass schliesst jede komische Wirkung von vornherein aus. Seabright erscheint als ein eigensinniges Kind, für dessen einseitige Gefühlsrichtung wir höchstens ein mitleidiges Achelzucken übrig haben könnten: dass ein Familienvater, der noch dazu früher ein vernünftiger, nüchterner Mann gewesen, sein ganzes Vermögen auf einen Wurf setzen sollte — ist allzu unnatürlich. Der Fehler erwächst auch hier aus der Theorie: der Ehrgeiz als Leidenschaft sollte in dem Helden recht stark, unbesiegbar gezeichnet werden und daraus hat sich die Uebertreibung ergeben. Diese Uebertreibung ist es auch, die der Dichterin die possenhafte, für eine Charakterkomödie unwürdige Lösung des Knotens aufzwingt: die Figur des Retters aus der Not, Morgan, der mit seiner übertriebenen Schüchternheit doch nichts als ein Gefühl der Beklemmung im Leser zurücklassen kann. Sehr billig ist auch das erregende Moment, das der alte Diener Robert in die Handlung bringt: sein Besuch als „Teufel“ im Schlafzimmer der Lady Sarah, die dadurch zu besserer Behandlung ihrer Stiefkinder veranlasst werden soll. — Verhältnismässig am wenigsten verunglückt ist die Figur des Pfarrers Beaumont, der in sich das Gegenprinzip zu Seabrights „Ehrgeiz“ darstellt. Bemerkenswert für der Dichterin Lebensauffassung sind die Worte, die sie dem stets versöhnlichen, jedem herzlich entgegen tretenden Beaumont in den Mund legt, als dieser die hochmütige Lady Sarah gegen seine leicht erregbare Ehehälfte

[1]) Edinb. Review II, p. 286.

in Schutz nimmt: [1]) „And there is some good in every one of God's creatures, if you would but look for it.“ — Dass Helene Druskowitz diese verfehlte Komödie einer Inhaltsanalysis für würdig hält, erscheint mir unverständlich, insofern als sie ihre Aufgabe umgrenzt „erstens die besten und berühmtesten, zweitens die für ihre ursprünglichen Theorieen besonders charakteristischen Dramen zu behandeln.“ [2]) — und „The Second Marriage“ m. E. in keine der beiden Kategorien gehört.

In dem 1812 veröffentlichten 3. Bande der „Plays on the Passions“ sind, abgesehen von dem musical drama „The Beacon“, das die Hoffnung als Leidenschaft behandelt, die ausser diesem darin enthaltenen Dramen, zwei Tragödien und eine Komödie, der Darstellung der Furcht in ihrer Steigerung zur Leidenschaft gewidmet.

„It has been thought that, in Tragedy at least, the principal character could not possibly be actuated by this passion, without becoming so far degraded, as to be incapable of engaging the sympathy and interest of the spectator or reader. I am, however, inclined to think, that even Fear, as it is, under certain circumstances and to a certain degree, a universal passion, (for our very admiration of Courage rests upon this idea), is capable of being made in the tragic drama, as it often is in real life, very interesting, and consequently not abject.“ [3]) Mit diesen Worten sucht unsere Dichterin ihre auf den ersten Blick vielleicht eigenartig erscheinende Auffassung von der Furcht als einer Leidenschaft zu rechtfertigen. — Helene Druskowitz [4]) tritt dieser Auffassung mit Entschiedenheit entgegen: „Wir denken, dass jeder, der sich über das Wesen des Tragischen klar geworden ist, mit uns in der Verwerfung dieses Experiments übereinstimmen wird. Eine Person, die dauernd von Furcht beherrscht wird und ihr schliesslich zum Opfer fällt, vermag, wie natürlich ihr Seelenzustand auch dargestellt sei, nimmermehr jene Gefühle in uns zu erregen, die der dramatische Held in uns hervorbringen soll.“ — Helene Druskowitz stützt ihre Ansicht durch den Hinweis auf Kleists „Prinz von Homburg“, in dem der Dichter an diesem Experiment gescheitert sei. Sie hat so Unrecht nicht in der Parallelstellung zum mindesten von „The Dream“ mit dem deutschen Drama; denn beider Fabel weist eine frappante Aehnlichkeit auf: der Held gehört dem Soldatenstande an, dem Stande, dem die Todesfurcht am fremdesten sein soll. Die Klippe,

---

[1]) Akt II, 2.
[2]) Druskowitz p. 93.
[3]) Works p. 228.
[4]) Druskowitz p. 53.

an der die Dichter gescheitert sind, ist indes nicht dieselbe. Freytag [1]) sieht die Lücke im „Prinzen von Homburg“ in dem Mangel an psychologischer Motivierung der „Herabstimmung einer jugendlichen Heldennatur bis zur Todesfurcht“. Unserer Tragödie kann man dagegen diesen Vorwurf nicht machen; denn gerade auf die Darstellung dieser Seite hat die Dichterin das Hauptmoment gelegt. Der Kernfehler in „The Dream“ liegt m. E. in dem tragischen Ausgang, dass der Held sich aus seinem Affekt nicht zurückfinden kann in die eines Soldaten würdige Gefasstheit. Also eine Verwerfung des Gegenstandes a priori erscheint mir auch bezüglich „The Dream“ nicht gerechtfertigt. Ganz und gar ablehnen muss ich Helene Druskowitz' Einspruch gegen die Tragödie über die Gespensterfurcht „Orra“. Ich gebe meine Gründe unten bei der Besprechung des Stückes an.

VII. „Orra“.

Das Stück spielt im 14. Jahrhundert in der Schweiz, vom 3. Akte an im Schwarzwald. Orra, das Mündel des Grafen von Aldenberg, soll ihres Vormundes Sohn Glottenbal heiraten, den sie seiner Unmännlichkeit wegen aus tiefster Seele verachtet. Auf den Rat des Bastards Rudigere, der selbst nach ihr lüstern ist, lässt Graf Aldenberg sie auf das verfallene Schloss Brunier im Schwarzwald bringen. Es besteht das Gerücht, dass der Geist eines Vorfahren des Aldenberg'schen Geschlechtes, der einen Edelmann hinterlistig gemordet hat, dort umgeht. Man weiss, wie sehr Orra unter der Gespensterfurcht leidet, und will so die reiche Erbin zur Nachgibigkeit gegenüber den selbstischen Plänen ihres Oheims zwingen. Orra steht entsetzliche Qualen aus in dem einsamen, halbverfallenen Schloss, wo der teuflische Rudigere sie in einem düsteren Turmzimmer ganz allein lässt, um sie seinen eigenen Plänen geneigt zu machen. Eine Bande Geächteter, die das einsame Schloss bisher als Unterschlupf benutzt, machen sich den Aberglauben, der im Volksmunde über die Ruine im Umlauf ist, zu Nutze und spielen das Gespensterheer, um die neuen Bewohner wieder zu vertreiben. Theobald, der Orra liebt, will sie befreien mit Hülfe dieser Outlaws, deren Anführer ein alter Freund von ihm ist. Es gelingt ihm; doch Orra, die er durch ein Billet

---

[1]) Freytag, p. 63-64.

vorbereitet glaubt, die aber in Wirklichkeit seine Zeilen ungelesen hat ins Feuer werfen müssen, um sie vor Rudigere zu retten, entsetzt sich vor ihm, der in der Nacht als Geist des Mörders eindringt, und sinkt in Ohnmacht. Sie wird von Theobald und seinen braven Helfern in den Schlupfwinkel der Outlaws gebracht. Am nächsten Morgen erscheint Graf Aldenberg mit seinen Vasallen vor dem Schloss, um Rudigere, der als selbstischer Betrüger entlarvt ist, festzunehmen. Um der Schmach zu entgehen, ersticht er sich selbst. In seiner teuflischen Rachsucht heuchelt er kurz vor seinem Tode ein reuevolles Gestehenwollen und lockt Glottenbal zu sich heran. Er verwundet ihn mit einem vergifteten Dolch — und Glottenbal stirbt bald nachher an den Folgen der Verwundung. Schliesslich wird auch Orra mit Hülfe des Bandenführers Franko gefunden. Es stellt sich heraus, dass sie durch die ausgestandene Furcht ihren Verstand verloren hat. Theobald, der rührend um sie besorgt ist, erklärt, die Unglückliche, an deren furchtbarem Schicksal er sich mitschuldig fühlt, nimmer verlassen zu wollen. [1]) Graf Aldenberg ist in Verzweiflung über den Verlust seines einzigen Sohnes, vor allem aber über das entsetzliche Unglück, das er in seinem egoistischen Starrsinn über die ihm anvertraute Tochter des alten Waffengefährten gebracht hat. Aber seine Reue kommt zu spät: Orra ist durch keinen Zuspruch aus ihren Wahnideen zu reissen — ein trauriges Bild. —

Obwohl Orras Leidenschaft im Mittelpunkte der Tragödie steht, ist doch ihre Darstellung nicht als eine genetische zu bezeichnen. Die Klippen des Ermüdens und der Uebertreibung hat die Dichterin dadurch zu vermeiden gewusst, dass sie die beiden ersten Akte lediglich Zwecken der Exposition dienen lässt, d. h. der Exposition von Orras Charakter: In feinem psychologischen Verständnis zeigt sie uns hier Orra von einer anderen Seite, als ein übermütiges Mädchen voll Spötterei für den unglücklichen Glottenbal, über dessen Missgeschick im Turnier sie sich in drolligen Neckereien ergeht. Um so wirksamer hebt sich dann auf dieser Folie die andere Seite in Orras Charakter ab: die zur Leidenschaft gesteigerte Gespensterfurcht, deren Darstellung mit dem dritten Akte einsetzt. Wir verstehen es, dass dieselbe leichte Beweglichkeit ihres Geistes, die sie so scharf die wunden Punkte in des anderen Charakter erkennen lässt — mit welch' hellem Blick durchschaut sie ihren egoistischen Vormund und wie treffend weiss sie Glottenbals Schwächen herauszufinden! — auch ihrer Phantasie das Gepräge der Lebendigkeit und Anschaulichkeit geben muss, sodass sie jede

[1]) Prölss p. 398 gibt den Schluss unrichtig.

ihr erzählte Spukgeschichte gleichsam miterlebt. Psychologisch fein beobachtet ist auch ein gewisses Gefühl der Befriedigung bei der Erzählung von grausigen Geschichten: eine richtige Ungeduld bemächtigt sich ihrer, sobald die Erzählung stockt; sie fühlt sich innerlich hingezogen zu dem, was sie bis in die tiefsten Tiefen ihrer Seele erschüttert. — Und auf diesem Hintergrunde von so wundersamer Farbenmischung durch die Kontrastierung schalkhafter Ausgelassenheit mit schwermütigem Ernste zeichnet uns die Dichterin die seelischen Erregungen, die der Aufenthalt auf dem einsamen Gespensterschloss in Orra auslöst: Das düstere Milieu macht Orra gedankenschwer; sie fürchtet sich vor der Einsamkeit und befiehlt ihrer Begleiterin Cathrina, stets bei ihr zu bleiben. Rudigere schickt diese fort und will selbst Orra Gesellschaft leisten. Die nun folgende Szene ist von ergreifender Wirkung, stellt sie doch den Kampf zwischen Orras Abscheu vor Rudigeres Gegenwart und ihrer Furcht vor dem Alleinsein dar: sie hat in Rudigere den Urheber ihres Elends erkannt und begegnet seinem glühenden Liebeswerben mit schneidendem Hohn. Doch kaum hat Rudigere sie verlassen, da gewinnt ihre Furcht die Oberhand:

„There are who have endured the visitation
Of supernatural beings, — O forefend it!
I would close couch me to my deadliest foe
Rather than for a moment bear alone
The horrors of the sight.“ (III, 2). —

— und sie eilt hinaus, einem Lichtscheine nach, um den Schreckensbildern ihrer Phantasie zu entfliehen. Die nächste Szene zeigt die Wirkung, welche die blosse Vorstellung von dem gespenstischen Spuk auf Orra ausübt: Ein Hornruf kündigt das Nahen des Gespensterjägers an. Orra flüchtet sich aus ihrem Schlafzimmer in das anstossende Gemach, in dem sie Cathrina vermutet. Sie findet Rudigere dort und will erschreckt in ihre Einsamkeit zurückeilen. Da hört sie, wie der Lärm näher kommt; sie will Rudigere wecken, doch ihr Abscheu vor dem Verhassten hält sie zurück:

„I will abide in patient silence here;
Though hateful and asleep, I feel me still
Near something of my kind.“ (III, 3).

Als nun aber das Geräusch aus nächster Nähe zu ihr heraufdringt, da übermannt die Furcht sie: sie weckt Rudigere und berichtet ihm von dem, was sie gehört. Der Schurke geht indes kaum auf ihre Worte ein. Er sieht sie in ihrer Hilflosigkeit vor sich und wähnt sich am Ziele seiner Wünsche. Lüstern

streckt er die Hand nach ihr aus. Voll Verachtung stösst sie ihn zurück: mit dem Moment, wo sie wieder eine menschliche Stimme hört, fällt die Furcht wie eine Schlacke von ihr ab und macht ihrem herben Stolze Platz, der nur Spott und Hohn für des Verhassten Liebeswerben hat. Der vierte Akt bringt den Höhepunkt in Orras leidenschaftlicher Erregung: Erst verwischt eine kurze Einleitungsszene, in der Orra mit Wehmut der scheidenden Sonne nachblickt, den Eindruck, den das Ende des dritten Aktes hervorgerufen. Das stolze selbstbewusste Weib ist wieder zum nachdenklichen, ängstlichen Mädchen umgestempelt, dem die Furcht vor der langen, einsamen Nacht im Herzen steckt:

„No, while one gleam remains
Of the sun's blessed light, I will not go". (IV, 1).

Die Szene, welche die Katastrophe bringt, führt uns wieder in eigenartigem Kontrastspiel erst eine letzte Unterredung Orras mit ihrem Peiniger vor. Rudigere ist nicht mehr der Bittende, sondern kehrt den Machthaber hervor, indes mit dem gleichen negativen Erfolge. Kaum hat er Orra verlassen, da bricht die mühsam unterdrückte Furcht sich wieder Bahn. Vollkommen haltlos wirft Orra sich zu Boden:

„Would that beneath these planks of senseless matter
I could, until the dreadful hour is past,
As senseless be! O, open and receive me
Ye happy things of still and lifeless being
That to the awful steps which tread upon ye
Uuconscious are!" (IV, 3).

Aus dieser mutlosen Stimmung wird sie durch das Erscheinen Cathrinas gerissen, die sich in einem geheimen Kabinett neben Orras Zimmer versteckt gehalten, um ihrer Herrin nahe zu sein. Dank ihren Bemühungen sehen wir Orra fast unmittelbar vor der Katastrophe noch einmal in froher Lebhaftigkeit. Und gerade dieser Stimmungswechsel, wie er sich beständig in Orras Seele vollzieht, bildet eine treffliche Basis für den Höhepunkt: Cathrina hat gerade auf einen Augenblick das Zimmer verlassen, und Orras Uebermut ist in der Einsamkeit wieder jäh umgeschlagen in angstvolle Erregung — da ertönt das Horn und kündigt den gespentischen Spuk wieder an. Orras Erregung wächst stetig mit dem Näherkommen des Lärmes. Erst will sie der Geistererscheinung mit offenen Augen entgegentreten; aber ihre namenlose Angst ist stärker als ihr Wille:

„The icy scalp of fear is on my head;
The life stirs in my hair; it is a sense
That tells the nearing of unearthly steps,
Albeit my ringing ears no sounds distinguish.“ (IV. 3).

In sich zusammengekauert, harrt sie des Gespentes, den Blick wie durch eine magische Kraft auf die Tür des Zimmers gebannt. Und als diese nun sich öffnet und die Gestalt eines Jägers sichtbar wird, da stösst sie einen markerschütternden Schrei aus und sinkt bewusstlos zu Boden. Im fünften Akt sehen wir dann die Wirkung, die der ungeheure Schreck auf Orra ausgeübt: die Wahnsinnsszene, die unzweifelhaft die ergreifendste Partie des ganzen Stückes darstellt.

Jeffrey, der diese Tragödie einer recht eingehenden Kritik unterzieht, bezeichnet sie als „a play, which, though in the main absurd and uninteresting, contains scenes that indisputably entitle the author to the honours of original genius“. [1]).

Wenn man auch mit seiner verstümmelten Wiedergabe der Fabel und seiner recht wenig sachlichen Inhaltsanalysis sich schwerlich einverstanden erklären wird, so trifft er doch unstreitig in vielen Punkten das Richtige: einen Fünfakter einzig der Schilderung der Eindrücke zu widmen, die die Gespensterfurcht in eines jungen Mädchens Seele hinterlässt, ist gewiss ein eigenartiges Unterfangen. So ist also „Orra“ unter den Schöpfungen unserer Dichterin (nächst dem später zu behandelnden „The Beacon“) wohl am wenigsten als ein strenges Drama anzusprechen [2]). Wie könnten auch sonst zwei volle Akte lediglich der Exposition gewidmet sein? Und trotzdem finden sich darin einige dramatisch recht wirksame Szenen, so z. B. die Szene, in der Rudigere zum ersten Male um Orras Gunst wirbt. (III, 2). Der Grundfehler liegt auch bei „Orra“ in der Anlage des Stückes, die jegliche dramatische Klimax so ungeheuer erschweren muss. Von den Charakteren ist der der Hauptfigur bei weitem am schärfsten gezeichnet. Die Dichterin hat sich auch hier ängstlich von der Uebertreibung ferngehalten. Was ist denn schliesslich das Kriterium dafür, ob die Hauptfigur als gelungen zu betrachten ist oder nicht in diesen Dramen, die stets nur eine Leidenschaft darstellen? — Ist die letzte Konsequenz im Handeln, die aus der angedichteten Naturanlage sich ergeben soll, eine Uebertreibung oder nicht! Und wenn wir das Ende in Betracht ziehen, wo Orra in Wahnsinn verfällt infolge ihrer Furcht vor Uebernatürlichem, so können wir diese Katastrophe als eine

---

[1]) Ed. Rev. vol. XIX, p. 282.
[2]) vgl. hierzu auch Druskowitz p. 53.

trefflich vorbereitete, durchaus naturgemässe gutheissen. Man kann es völlig verstehen, dass in Orra, die in höchster seelischer Erregung sich befindet, die plötzliche Verwirklichung dessen, wovor sie gezittert, das sich ihr lebhafter Geist in den grausigsten Farben ausgemalt, eine Revolution hervorrufen muss, als deren Folgeerscheinung eine Umnachtung der Sinne nicht als etwas Uebertriebenes, Unnatürliches verworfen werden müsste. —

Auch in dieser Tragödie ist Joanna Baillie in den Fehler verfallen, dass sie zugunsten der einen einzigen Hauptfigur alle übrigen „in der Zeiten Hintergrunde schlummern" lässt. Ausser Orra ist es nur der niederträchtige Rudigere, dessen schwarze Seele uns recht anschaulich vorgelegt wird. Es steckt in ihm etwas von dem Shakespeare'schen Jago: Der Schurke, der als Berater des im Grunde ehrenhaften Grafen Aldenberg das ganze Unheil heraufbeschwört. Was ihn von Jago unterscheidet, ist das Motiv seiner Handlungsweise; denn während Jago aus reiner Liebe zum Bösen, aus teuflischer Freude an Niederträchtigkeiten seinen leichtgläubigen Herrn betört, ist der Beweggrund in Rudigeres Handeln ehrgeiziges Streben: Er, auf dem durch seine aussereheliche Geburt ein Makel haftet, will diesen beseitigen, will seinen Verwandten, zu denen er in einem Dienstverhältnis steht, beweisen, dass er ebenso edelgeboren ist wie sie. Und dazu erscheint ihm eine Verbindung mit der reichen Erbin Orra das bequemste Mittel. Es steckt eine rücksichtslose Konsequenz in seinem Charakter. Das Ziel stets fest im Auge behaltend, trifft er kaltblütig die Massnahmen, die ihm dafür angebracht erscheinen. Wie schlau weiss er die „züchtige" Dienerin Orras, Cathrina, zu beherrschen durch die beständige Drohung, sie, die sich ihm hingegeben, zu kompromittieren. Er ist es, der Orras Furcht vor Uebernatürlichem zuerst erkennt und darauf seinen ganzen Plan aufbaut. Er gibt auch die Hoffnung nicht auf, als Orra ihn immer wieder mit tiefer Verachtung zurückweist. Er weiss, dass ihre Schwäche sie ihm in die Hände spielen muss. Daher seine wilde Wut, als Orra verschwunden ist. Und als er dann alles verloren sieht — auch da verlässt ihn seine Kaltblütigkeit nicht: um der Schande zu entgehen, ersticht er sich. So steckt also doch noch ein Funken Ehrgefühl in ihm, wenigstens ein Gefühl für äussere Ehre. Aber zum Schluss, wo er Glottenbal den tödlichen Stich versetzt, zeigt er sich noch einmal ganz in seiner teuflischen Rachsucht, ein niedriger, verachtungswürdiger Charakter. —

Ich glaube nun, nachdem Inhalt und Komposition des Stückes behandelt sind, besser auf Helene Druskowitz' obenerwähnten

(vgl. p. 52) Einwurf eingehen zu können: Ich habe bereits zugegeben, dass „Orra“ keinen Anspruch auf den Namen eines regulären Dramas hat. Der Grund liegt indes nicht in der Stoffwahl, sondern lediglich in der Stoffverarbeitung, darin, dass die Dichterin „mehr von einem psychologisch-poetischen, als von einem wahrhaft dramatischen Interesse geleitet wurde“ [1]. Die theoretischen Erwägungen, deren leitender Gesichtspunkt die moralische Wirkung ist, haben auch hier die Rücksicht auf praktische, bühnentechnische Erfordernisse zum Schweigen gebracht — zum Nachteil der dramatischen Wirksamkeit. Das ist aber m. E. kein Grund, die Möglichkeit der dramatischen Gestaltung des Stoffes von vornherein in Abrede zu stellen. Die Dichterin hätte, vielleicht durch klareres Herausarbeiten des Liebesmotivs (Orra und Theobald), aus dem entschieden originellen Stoffe ein regelrechtes Drama schaffen können.

VIII. „The Dream.“

„The Dream“, das zweite Stück des 3. Bandes, ist eine Tragödie über die Todesfurcht. Sie spielt Mitte des 14. Jahrhunderts in der Schweiz.

Der kaiserliche General Osterloo zieht mit seinen Truppen an dem Kloster St. Maurice vorüber, in dessen Nachbarschaft eine verheerende Pest wütet. Durch einen „Traum“ ist zwei Mönchen geweissagt, dass nur dann das Kloster verschont bleiben wird, wenn ein Soldat oder Offizier der Kaiserlichen — dessen Person durch das Los zu bestimmen sei — eine Nacht dort zubringt, um Busse zu tun für ein unentdecktes, noch ungebeichtetes Verbrechen. Es trifft Osterloo selbst, der auf dem St. Gotthard vor Jahren aus Eifersucht einen Mord begangen hat. Man findet auch das Grab des Ermordeten, und es stellt sich heraus, dass es des Priors Bruder ist, der Osterloos wahnsinniger Eifersucht zum Opfer gefallen war. Voller Rachsucht weiss der Prior im Rat der Mönche die Todesstrafe für Osterloo zu erwirken. Der tapfere, unerschrockene Feldherr wird schwach wie ein Kind, als er hört, dass er noch vor Tagesanbruch auf dem Schaffot sterben soll: ein unbezwingliches Grauen vor dem Jenseits hat den Reuezerquälten gepackt. Gräfin Leonore, die in der Nähe des Klosters ihr Schloss hat und durch den Mönch Benedict von dem fürchterlichen Schicksal Osterloos hört, beschliesst den Heissgeliebten zu retten. In Mönchstracht schleicht

[1]) Vgl. Prölss p. 395.

sie sich auf einem geheimen Gang ins Kloster — doch alles wird verraten durch den schurkischen Baldwin, der sich erst von ihr hat bestechen lassen, ihr einen falschen Schlüssel in die Hand spielt und beim Prior sich noch den Denunciantenlohn holt. Osterloo wird von den Klostertruppen gefangen genommen: er, der bei dem Fluchtversuch wie ein Löwe für seine Freiheit gekämpft hat, sinkt kraftlos in sich zusammen, als er sich wieder dem gefürchteten Schicksal verfallen sieht. So scheint er verloren — da erscheint in dem Augenblick, wo Osterloos Haupt schon unter das Beil des Henkers gebeugt ist, ein kaiserlicher Gesandter, der in der Nacht vom Wege abgekommen ist und in Leonoras Schloss Quartier genommen hat, auf ihr Betreiben noch rechtzeitig, um der blutigen Rache des Priors Einhalt zu tun. Aber trotzdem ist alles zu spät: Osterloo ist tot — die Furcht, das Grauen vor dem entsetzlichen Tode, gegen den er sich nicht hat wehren können, haben ihn getötet.

In der Vorrede sagt unsere Dichterin bei der Besprechung dieses Stückes:

„The idea of it I received from a story told to me by my mother, many years ago, of a man condemned to the block, who died in the same manner; and since the play has been written, I have had the satisfaction of finding it confirmed by a circumstance very similar, related in Miss Plumtre's interesting account of the atrocities committed in Lyons by the revolutionary tribunals [1]).“

Trotzalledem ist die Katastrophe vom künstlerischen Standpunkte aus zu verwerfen. Es hilft zu ihrer Verteidigung weder der Hinweis auf ihr tatsächliches Geschehen, auf das unsere Dichterin sich stützt, noch Helene Druskowitz' [2]) Ansicht, sie sei „psychologisch möglich“. Es ist m. E. ein Missgriff, wenn der Künstler vereinzelte Vorgänge in der Natur zur Lösung des Konfliktes in Anwendung bringt. Ins volle Menschenleben soll er wohl hineingreifen — aber nicht so abnorme Erscheinungen in den Dienst seiner Kunst stellen wollen. Es hat hier wieder der alte Fehler unserer Dichterin die Schuld: sie will die Todesfurcht als Leidenschaft darstellen und schreitet darum zu diesem extremen Mittel, das den ganzen Eindruck der Tragödie zum mindesten stark gefährdet.

Was diese Tragödie vorteilhaft auszeichnet, ist vor allem die fest umrissene, klare Komposition: keine ermüdenden Weitschweifigkeiten zerren das Stück künstlich in die Länge; in festen

---

[1]) Works p. 230.

[2]) Druskowitz p. 57.

Strichen wird der Hauptcharakter gezeichnet, um dessen Leidenschaft sich das Ganze als um seinen Kern kristallisiert. Wie des öfteren führt die Dichterin auch hier erst das Gegenbild aus als Hintergrund für die Darstellung der Leidenschaft: Der erste Akt zeigt Osterloo als Feldherrn, dem seine Soldaten in unbedingtem Gehorsam ergeben sind. Das grossmütige Anerbieten seines Offiziers Albert, mit ihm das Los zu wechseln, schlägt er aus. Von der Macht, die er hat, die unangenehme Aufgabe von sich abzuwälzen, macht er keinen Gebrauch. Erst das Ende des ersten Aktes zeigt ein Schwanken seiner Stimmung bei der Erzählung des Mönches von seiner Vision: die Erinnerung an seine wahnwitzige Tat erwacht stärker in ihm und macht ihn unruhig und zerfahren. Der zweite Akt bringt in der Szene, wo Osterloo am Grabe des Fremden alle Fassung verliert, eine schärfere Beleuchtung seines Innenlebens, das in der dann folgenden Beichtszene ganz aufgedeckt wird. Wieder wird der beklemmende Eindruck, den Osterloos Geständnis hervorrufen muss, zu mildern gesucht durch das Betonen des Freimutes, mit dem der Unglückliche um eine recht harte Strafe bittet, durch die aufrichtige Reue, die ihn erfüllt. Gleichzeitig aber wird auch die Wirkung der Worte des Priors von dem allvergeltenden Gotte auf Osterloo geschildert:

„Any thing that can be endured here is mercy compared to the dreadful abiding of what may be hereafter“. (II, 3).

Und in dieser schrecklichen Furcht vor dem Jenseits wird Osterloo die Mitteilung, dass er noch vor Tagesanbruch hingerichtet werden soll. Die Wirkung dieser Nachricht auf ihn ist unbeschreiblich: In die Knie sinkt der stolze Mann und bittet den Prior um Aufschub der Hinrichtung. Der Prior ist unerbittlich und treibt den Unglücklichen dadurch zu wilder Verzweiflung, sodass er einen Gewaltstreich unternimmt, der natürlich misslingt. Der dritte Akt zeigt den Helden ganz unter dem Banne seiner Leidenschaft. Wieder bedient sich die Dichterin des Mittels antithetischer Gegenüberstellung, deren auch Jeffrey [1]) lobende Erwähnung tut. Von ergreifender Wirkung ist die erste Szene dieses letzten Aktes in ihrem Auf- und Abwogen der Seelenstimmung Osterloos. Ich zitiere sie wörtlich, um gleichzeitig eine Probe von der Dichterin poetischer P r o s a zu geben:

The prison chamber of the monastery: Osterloo is discovered, sitting in a bending posture, with his clenched hands pressed upon his knees and his eyes fixed on the ground, Jerome standing by him.

---

[1]) Ed. Rev. XIX, p. 283.

Jer. Nay, sink not thus, my son; the mercy of heaven is infinite. Let other thoughts enter thy soul: let penitence and devotion subdue it.

Ost. Nothing but one short moment of division between this state of humanity and that which is to follow! The executioner lets fall his axe, and the dark veil is rent; the gulf is uncovered; the regions of anguish are before me.

Jer. My son, my son! this must not be: thine imagination overpowers thy devotion.

Ost. The dead are there; and what welcome shall the murderer receive from that assembled host? Oh, the terrible form that stalks forth to meet me! the stretching out of that hand! the greeting of that horrible smile! And it is thou, who must lead me before the tremendous majesty of my offended Maker! Incomprehensible and dreadful! What thoughts can give an image of that which overpowers all thought!

(Clasping his hands tightly over his head, and bending himself almost to the ground).

Jer. (after a pause) Art thou entranced? art thou asleep? art thou still in those inward agonies of imagination? (Touching him softly). Speak to me.

Ost. (starting up) Are they come for me? They shall not yet: I'll strangle the first man that lays hold of me. (Grasping Jerome by the throat).

Jer. Let go your hold, my lord; I did but touch you gently to rouse you from your stupor

(Osterloo lets go his hold, and Jerome shrinks to a distance).

Ost. I have grasped thee, then, too roughly. But shrink not from me thus. Strong men have fallen by my arm, but a child might contend with me now.

(Throwing himself back again into his chair, and bursting into tears)

Jer. Forgive me, my son; there was a wildness in your eyes that made me afraid.

Ost. Thou needst not be afraid: thou art a good man, and hast days of life still before thee; thou needst not be afraid. — But, as thou art a good man, speak to me, I conjure thee, as a man, not as a monk: answer me as the true sense and reason of man doth convince thee.

Jer. I will, my son.

Ost. Dost thou in truth believe, that the very instant after life has left the body, we are forthwith awake and conscious in the world of spirits? No intermediate state of slumbering insensibility between?

Jer. It is indeed my belief. Death is but a short though awful pass; as it were a winking of the eyes for a moment. We shut them in this world and open them in the next: and there we open them with such increased vividness of existence, that this life, in comparison, will appear but as a state of slumber and of dreams. — But wherefore dost thou cross thine arms so closely on thy breast, and coil thyself together so wretchedly? What is the matter, my son? Art thou in bodily anguish?

Ost. The chilly night shoots icy coldness through me.

Jer. O regard not the poor feelings of a fleshly frame, which thou so soon must part withal: a little time will now put an end to every thing that nature can endure.

Ost. (raising his head quickly). Ha how soon? Has the bell struck again since I listened to it last?

Jer. No; but I will soon strike, and daybreak is at hand. Rouse ye then, and occupy the few minutes that remain in acts of devotion becoming thine unhappy state. O my son, pour out thy soul in penitent prayers to an offended but merciful God. We, too, will pray for thee. Months, nay years after thy death, masses shall be said for the repose of thy soul, that it may at last be received into bliss. O my unhappy son! pour forth thy spirit to God; and let thy prayers also ascend to our blessed saint and martyr, who will intercede for thee.

Ost. I cannot: I have not thoughts for prayer, — the gulf yawns before me — the unknown, the unbounded, the unfathomable! — Prayers! prayers! what prayers hath despair?

Jer. Hold, hold, refractory spirit! this obstinacy is destruction. — I must call in brother Bernard to assist me: I cannot be answerable alone, in a service of such infinite moment.

(Exit; and after a pause, in which Osterloo seems absorbed in the stupor of despair, enters Leonora disguised).

Leo. (coming eagerly forward, and then stopping short to look at him)

There is some mistake in this: it is not Osterloo. — It is, it is! but oh how changed! Thy hand, great God! has been upon him. (Going closer to him). Osterloo! Osterloo!

Ost. I hear thee, father.

Leo. (throwing aside her disguise). Oh no! it is no father. Lift up thine eyes and see an old friend before thee, with deliverance in her hand. (Holding out a key).

Ost. (looking up wildly). It is a sound in my ears, or did any one say deliverance? (Gazing on her.) What thing art thou? A form of magic or delusion?

Leo. Neither, Count Osterloo; but an old friend, bringing this key in her hand for thy deliverance. Yet much I fear thou hast not strength enough to rise and follow me.

Ost. (bounding from his seat). I have strength for any thing if there be deliverance in it. — Where go we? They will be upon us immediately.

Leo. (lifting a small lamp from a table, and holding it to examine the opposite wall). The door, as he described it, is to the right of a small projection of the wall. — Here — here it is! (Opens a small door, and beckons Osterloo to follow her.)

Ost. Yes, blessed being! I will follow thee. — Ha! they are coming!

Die zweite Szene dieses Aktes schildert sodann das Scheitern des Fluchtversuches durch das Eingreifen der Klostersoldaten: sobald Osterloo sich wieder in ihrer Macht und seinem Schicksal verfallen sieht, sinkt er in seine starre Haltlosigkeit zurück. Die letzte Szene in ihrem grausigen Hinrichtungsmilieu führt ihn vor in einem Zustande völliger Apathie. Osterloo ist ganz in Anspruch genommen von dem Gedanken an das Jenseits. Er hört nicht, was der Prior zu ihm sagt, so stark beherrscht ihn die Furcht vor dem Tode, der ihm die Vergeltung für seine unselige Tat bringen soll. Helene Druskowitz [1]) weist mit Recht auf den Unterschied zwischen „Orra" und „The Dream" hin: während Orras Leidenschaft durch keinerlei Vergehen wachgerufen ist, erscheint Osterloos Todesfurcht als Folge seines Verbrechens. — Der Vergleich, den ein zeitgenössischer Kritiker [2]) zwischen „The Dream" und „Rayner" — einem der independent plays angestellt hat, dürfte die richtige Werteinschätzung unserer Tragödie geben; denn ein starker Beweis für den Mangel an dramatischer Einheitlichkeit sind z. B. die Figuren Leonoras und des kaiserlichen Gesandten, die ganz unvermittelt in die Handlung entscheidend eingreifen [3]). — Durchaus berechtigt ist es aber andererseits, die Einleitungs- und besonders die Schlussszenen (deren eine ich oben zitiert) von dem Verdammungsurteil auszunehmen: sie weisen eine straffe dramatische Gliederung und gelungene psychologische Analysierung von Osterloos Charakter auf. —

Auch in dieser Tragödie findet sich ein Nachklang Shakespeares, und zwar der Totengräberszene im „Hamlet" (V, 1): Morands Unterhaltung mit dem Totengräber in der Eingangsszene des 2. Aktes. Auch hier reicht die Arbeit unserer Dichterin nicht an

---

[1]) Druskowitz p. 57.
[2]) Blackwood p. 177.
[3]) „Rayner" braucht gar drei deos ex machina!

das Original heran; es fehlen ihr eben die lebendigen, erfahrungsmässigen Beziehungen zu dem Weltgetriebe, die dem Gespräch im „Hamlet“ das wahrhaft künstlerische Relief geben.

IX. „The Siege.“

Die Komödie der Todesfurcht führt uns in folgenden dramatischen Konflikt:

Graf Valdemere ist der begünstigte Liebhaber der reichen Erbin Livia, während Antonio, der sie aufrichtig liebt, wegen seiner blöden Schüchternheit von dem gewandten Prahlhans in den Hintergrund gedrängt wird. Dies kränkt den alten ehrlichen Onkel Antonios, Walter Baurchel sehr — und zwar umsomehr, als andererseits sein Bruder Baron Baurchel durch die Verstellungskünste von Valdemeres Mutter ebenfalls an der Nase herumgeführt wird. Er beschliesst mit Antonios Freunde Dartz zusammen, die wahre Natur des ränkelustigen Paares zu entdecken. Zuerst wird der alte, „poetische“ Baron von seinem Liebeswahn geheilt: als Juwelenjude verkleidet, muss er es erleben, sein wunderbares Sonett verspottet und ein Porträt von ihm samt Juwelenfassung von der Ungetreuen verschachert zu sehen. Dann wird Livia von ihrer Vorliebe für den Phrasenhelden kuriert: Während eines Gartenfestes, das sie arrangiert hat, wird durch einen Dartz befreundeten Offizier ein Scheinüberfall auf das Schloss inszeniert — und hierbei entpuppt sich der wahre Charakter Valdemeres in seiner ganzen erbärmlichen Feigheit. Inzwischen entwickelt sich aus der Scheinbelagerung durch einen Ueberfall der feindlichen Truppen ein ernster Kampf. Antonio, der von dem Komplott nichts gewusst und an dem Bankett nicht teilgenommen hat, sieht zufällig die feindlichen Truppen auf das Schloss losmarschieren und kommt als Retter in der Not mit einer Abteilung Soldaten, die er im Walde angetroffen hat. Dank seiner und der Soldaten Tapferkeit wird die Burg gerettet. Livia erkennt ihren Irrtum und ermutigt den guten Antonio, dass er es wagt, ihr zu Füssen zu fallen, und beide ein glückliches Paar darstellen. Der unglückliche Valdemere wird auch verheiratet — und zwar mit der von ihm verführten Nina. Er willigt ein; denn nur unter der Bedingung wollen seine Widersacher Dartz und Walter Baurchel seine Blamage geheim halten.

Das konsequente Bemühen der Dichterin, die Leidenschaft ihres Helden in den Mittelpunkt der Komödie zu stellen, ist auch

hier nicht zu vermissen. Der erste Akt gibt in der Szene, wo Dartz durch seine falsche Nachricht von einem nahe bevorstehenden Feldzuge den Prahlhans in seiner studierten Fassung erschüttert, eine leise Vorahnung von Valdemeres wahrer Seelenkonstitution. Verstärkt wird dieser Eindruck durch seinen „Stoizismus", mit dem er Antonios drohende Worte ruhig über sich ergehen lässt. Im dritten Akt wird die Wirkung des Zauberwortes „Belagerung" veranschaulicht: Valdemere zittert bei dem blossen Gedanken an die Möglichkeit, dass ihn das Schicksal seines Grossvaters, der bei einer Belagerung ums Leben gekommen, treffen könne. Der vierte Akt bringt zuerst die Szene bei dem Wahrsager. Valdemere zeigt hier rückkaltlos, wes Geistes Kind er ist. Sehr wirksam ist der Schluss dieses Auftrittes, wo der Diener die Kleider für das Bankett bringt: alle Eitelkeit ist von Valdemere abgefallen; völlig apathisch lässt er sich ankleiden, mit seinen Gedanken nur dem ihm prophezeiten traurigen Schicksal nachhängend. Auf dem Bankette finden wir ihn wieder: Der sonst so gute Gesellschafter ist wortkarg und nachdenklich; und als Livia ihn nach der Ursache seiner Verstimmung fragt, da zwingt er sich zu übertriebener Lustigkeit. Durch unsinniges Trinken facht er seine Lebensgeister wieder an und ist gerade im besten Zuge, seinen prahlerischen Gelüsten wieder zu fröhnen, da kommt die Meldung von der „Belagerung". Gleich ist er ernüchtert und denkt nur an sich und sein teures Leben. Der fünfte Akt gibt des „Helden" fatalste Situation in der Szene, wo Valdemere mit seinem Pagen in den Kellergewölben des Schlosses umherirrt, um seinen blutgierigen Verfolgern zu entkommen: recht komisch wirkt hierin die Art und Weise, wie der Page, der Ninas Bruder ist, seinen Herrn in seiner unsinnigen Angst stetig zu bestärken weiss. Ein Vorwurf, den man gegen diese Komödie nicht erheben darf, ist der der Monotonie. Durch die Figuren des alten Barons und der Gräfin Valdemere und die zarten Beziehungen, die zwischen den beiden bestehen, hat die Dichterin eine Ablenkung gefunden, die bisweilen nur allzu aufdringlich in den Vordergrund gerückt ist, besonders in den beiden ersten Akten. Zu tadeln ist vornehmlich die mehr als mangelhafte Charakterzeichnung, die nicht einmal in der Hauptfigur sich über eine lückenhafte Skizze erhebt. Jeffrey, der die Fabel dieser Komödie als „neither striking nor probable" bezeichnet, wird den Fehlern und den Vorzügen des Stückes gerecht:

„Poor as this play is, in contrivance and character, and destitute of comic effect, it could not have been written by an ordinary person. There is a chastity in the style; and a tone of strong

good sense in much of the dialogue, that place it far beyond the things that have lately been produced as comedies on our theatres“ [1]).

X. „The Beacon“.

Ein „musical drama“ nennt die Dichterin diese Schöpfung, in der sie die Hoffnung als Leidenschaft behandelt. Sie hat diese Bezeichnung gewählt, weil in dem Stücke einzelne lyrische Partieen enthalten sind, die dazu dienen sollen, die spärliche Handlung des Zweiakters vor der Gefahr der Einförmigkeit zu bewahren.

Betrachten wir zunächst den Inhalt des Stückes: Aurora kann die Hoffnung auf die Rückkehr ihres Geliebten Ermingard nicht aufgeben, der in den Kämpfen der Ordensritter um Palästina mitgekämpft hat und seitdem verschollen ist. Nacht für Nacht lässt sie auf einem ins Meer hinausragenden Felsen ein Wachtfeuer anzünden, wie sie es dem Geliebten beim Abschied versprochen — zum grossen Aerger Ulricks, des Herrn der Mittelmeerinsel, auf der das Stück spielt: er selbst will Aurora gern sein eigen nennen und hat, um Ermingard die Wiederkehr zu verleiden, in Palästina die Nachricht verbreiten lassen, Aurora sei bereits seine Gattin. Daraufhin ist Ermingard Johanniterritter geworden und hat das Gelübde des Cölibates auf sich genommen. Trotzdem keine Kunde vom Geliebten zu ihr dringt, hält Aurora unentwegt an ihrer Hoffnung und ihrem Versprechen fest — bis Ulrick das weitere Unterhalten des Signalfeuers verbietet. Doch gerade in der Nacht, wo das Feuer zum letzten Male ins Meer hinausleuchtet, wird ein Schiff dadurch vor den Klippen bewahrt — und auf diesem Schiff befindet slch der heimkehrende Ermingard. Traurig ist das Wiedersehen für die Liebenden, die durch Ermingards Gelübde für immer getrennt sind. Doch der hämische Ulrick gönnt ihnen auch die Freude des leidenschaftslosen Beisammenseins nicht und höhnt Ermingards Schmerz. Es kommt zwischen den beiden zum Kampf, dem erst das Eingreifen des gerade auf der Insel weilenden Bischofs ein Ende macht: Er empfindet tiefes Mitleid mit den beiden Unglücklichen und spricht ihnen Trost zu: da Ermingard unter einer falschen Voraussetzung, für deren Entstehen Ulrick sich noch verantworten müsse, das Kreuz genommen habe, werde wohl der Papst ihm Dispens von seinem Gelübde erteilen. So schliesst das Stück mit einem freundlichen Ausblick auf die Erfüllung von Auroras unerschütterlicher Hoffnung in einer glücklichen Zukunft.

[1]) Ed. Rev. XIX. p. 284.

Vom Standpunkt des Dramatikers aus ist „The Beacon" natürlich als durchaus verfehlt zu betrachten, strotzt doch die Handlung geradezu von Unwahrscheinlichkeiten. [1]) Dass ferner von Charakterzeichnung in diesem kurzen Zweiakter nicht viel die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst. „The Beacon" ist eben gar kein Drama im eigentlichen Sinne des Wortes — schon um seiner stark im Vordergrunde stehenden, sich bisweilen in mystische Untiefen verlierenden Phantastik willen. Ein musical drama nennt die Dichterin es und gibt dadurch schon selbst die bewusste Abweichung von der dramatischen Norm zu. Drum liegt auch der Wert des Stückes nimmermehr in seinem Aufbau zu einem einheitlichen Ganzen:

„The merit of this piece certainly does not consist in the fable — nor in the delineation of character, — though there is something pleasing in the female variableness, the purity and buoyant confidence of Aurora; but in the fanciful and poetical cast of the whole composition — the multitude of pleasing images with which it abounds, and the beauty of several of the songs with which it is intermingled" [2]).

Die schönste unter den wenigen Szenen dramatischen Gepräges ist die, in der die beiden Liebenden ihr erstes Wiedersehen erleben [3]): die Verzweiflung des schmerzgequälten Ermingard — das treue, selbstlose Trösten von seiten Auroras.

Ermingard kann den Gedanken nicht ertragen, dass er auf ein inniges Gemeinschaftsleben mit Aurora, wie nur die Ehe es gewähren kann, verzichten soll; er ist voller Selbstanklagen wegen seiner Leichtgläubigkeit, seines Misstrauens gegen die Geliebte, das allein das unselige Geschick heraufbeschworen habe. Umsonst weist Aurora ihn darauf hin, dass, wenn auch die Ehe ihnen versagt sei, sie doch in treuer geschwisterlicher Zuneigung eins sein dürften, dass schon das Bewusstsein dieser Zusammengehörigkeit sie mit dem herben Schicksal aussöhnen müsse. Immer wieder bemächtigt sich Ermingards der Groll gegen das einsame, freudlose Leben, das vor ihnen liegt. Um ihm den Seelenfrieden wiederzugeben, erklärt nun Aurora, auch sie wolle der Welt entsagen:

I have heard
That near the sacred houses of your order,
Convents of maids devout in the Holy Land
Establish'd are — maids who in deeds of charity

---

[1]) In der „Nouvelle Biographie Générale" III p 187 wird „The Beacon" geradezu als poème lyrique bezeichnet.

[2]) Ed. Rev. XIX, p. 286.

[3]) „The Beacon" II, 3; vgl. auch Blackwood p. 177.

To pilgrims and to all in warfare maim'd,
In sacred warfare for the holy cross,
Are deem'd the humble partners of your zeal . . .
There will I dwell, a vow'd and humble sister.
We shall not far be sever'd. The same winds
That do o'nights through your still cloisters sigh,
Our quiet cells visiting with mournful harmony,
Shall lull my pillow too. Our window'd towers
Shall sometimes show me on the neighbouring plains,
Amidst thy brave companions, thy mail'd form
Crested with glory, on thy pawing steed
Returning from the wars. And when at last
Thou art in sickness laid — who will forbid
The dear sad pleasure — like a holy bride
I'll by thy death-bed stand, and look to heaven
Where all bless'd union is. O! at the thought
Methinks this span of life to nothing shrinks,
And we are bless'd already.

Diese edelmütige Selbstaufopferung der Geliebten gibt Ermingard den Frieden wieder, wenn auch nur den Frieden wehmütiger Resignation, muss doch gerade die Selbstlosigkeit Auroras die Bitterkeit seines Verlustes verschärfen.

Helene Druskowitz erwähnt „The Beacon" überhaupt nicht, was umsomehr auffallen muss, als sie der Dichterin als Vorzug in ihren dramatischen Arbeiten „ein seltenes lyrisches Talent" [1]) nachrühmt. Gerade in den gesanglichen Einlagen, mit denen das Stück verbrämt ist, hätte sie wohl weit mehr als in den ausschliesslich lyrischen Dichtungen die „Unmittelbarkeit der Empfindung und ein feines Gefühl für Melos und Rythmus" [2]) konstatieren müssen. Jedenfalls verdiente m. E. „The Beacon" mit mehr Berechtigung der Erwähnung als z. B, „Rayner" — das erste der independent plays — in welchem die Lösung des tragischen Konfliktes durchaus unbefriedigt lässt.

Als unsere Dichterin im Jahre 1836 drei Bände „Dramen" als Abschluss ihrer dramatischen Tätigkeit veröffentlicht, legt sie — abgesehen von der 1810 publizierten Tragödie „The Family Legend" — dem Publikum zum ersten Male Stücke vor, in denen

[1]) Druskowitz p. 3.
[2]) Druskowitz p. 94.

sie ihre dramatische Theorie nicht berücksichtigt. Gleichzeitig aber gibt sie im 1. Bande die Ergänzung zu ihren „Plays on the Passions" in einer Tragödie und einer Komödie über die Eifersucht und in einer Tragödie über die Gewissensangst.

XI. „Romiero".

Die Tragödie über die Eifersucht, spielt in Spanien um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Romiero ist von einer Reise an den Königshof zurückgekehrt und findet sein Weib Zorada, das er abgöttisch liebt, traurig und verschlossen. Der wahre Grund ihrer Niedergeschlagenheit ist die Angst davor, dass ihr Gatte die Anwesenheit ihres Vaters, entdecken könnte, der als Mitglied einer Verschwörung gegen den despotischen König hatte flüchten müssen und nun unglücklicherweise an die heimische Küste durch einen Sturm wieder verschlagen ist. Zorada muss den geliebten Vater vor Romiero verbergen, weil dieser dem König einen Schwur hat leisten müssen, jeden der Verschwörer, dessen er habhaft werden würde, auszuliefern. Der für Misstrauen und Eifersucht leicht empfängliche Romiero wittert hintert den Heimlichkeiten seines Weibes einen Treubruch. Zuerst hat er den Jüngling Maurice, der als Gast bei ihnen weilt, im Verdacht. Er überrascht ihn auch bei einem Stelldichein im Walde — seine Partnerin ist indes Zoradas Freundin Beatrice, die sich von dem Geliebten gerade entführen lassen will. Voll Reue stürzt sich Romiero seiner Frau zu Füssen und schwört, nie wieder misstrauisch sein zu wollen. Doch er hält seinen Schwur nicht: die Geheimniskrämerei Zoradas mit ihrer alten Amme gibt seiner wahnsinnigen Eifersucht neue Nahrung. Und als er nun hört, dass Zorada in der Nacht im Walde in der Nähe einer alten Kapelle gesehen worden ist, da streift er mit seinen Dienern den Wald ab. Er findet sein Weib. Zorada wirft ihren Schleier über den Vater, um ihn vor Entdeckung zu schützen. Romiero erkennt Sebastian nicht und will den Fremden töten. Sein Dolch trifft Zorada, die sich schützend zwischen beide geworfen. Zu spät erkennt der Verblendete seinen Irrtum — Zorada stirbt. In seiner Verzweiflung und voll Ekel vor dem Leben voller Selbstvorwürfe, das seiner harrt, reizt Romiero durch herbe Worte Sebastian zum Kampfe — beide geben sich Mühe, ihr Leben zu verlieren — schliesslich fällt Romiero. Sterbend bittet er Sebastian um Verzeihung: nur Lebensüberdruss, nicht gehässige Missachtung sei der Beweggrund zu seiner Herzlosigkeit gegen ihn gewesen.

Auch in dieser Tragödie besteht, wie wir gesehen haben, ein enger Zusammenhang zwischen der Leidenschaft des Hauptcharakters und dem Aufbau des Stückes. Es ist indes wiederum von einer Darstellung sich entwickelnder Eifersucht keine Rede; denn schon bei dem geringsten Verdachtsmoment ist Romiero in einer dermassen hochgradigen Erregung, dass eine Steigerung wohl schwerlich noch zu erreichen gewesen wäre, ohne durch Uebertreibung die Wirkung des Ganzen zu gefährden. Zu Beginn des vierten Aktes fügt die Dichterin, nachdem der Verdacht bezüglich des Maurice sich Romiero als haltlos erwiesen, geschickt eine kleine Ruhepause ein durch die Szene, in der der Held sein Weib reumütig um Verzeihung bittet. Geschickt ist diese Einfügung als Erholungsszene — aber gleichzeitig bietet sie auch einen vortrefflichen Hintergrund für das plötzliche Wiederaufflackern der wahnwitzigen Eifersucht, das dann zu dem tragischen Ende führt.

Es liegt der Gedanke nahe, bei einer Tragödie über die Eifersucht einen Einfluss des „Othello“ zu vermuten. Doch bei einem näheren Vergleich findet man, dass diese Vermutung eine irrige ist. Die ganze Anlage unseres Stückes ist eine vom „Othello“ grundverschiedene. Es ist höchstens die Fabel in ihrer rohesten Urform, in der eine Uebereinstimmung zu finden wäre: Ein im Grunde edler Charakter wird durch die Eifersucht zu schwerer Schuld verführt, die der Held durch einen freiwilligen Tod büsst. Und vielleicht ist hierin noch nicht einmal eine völlige Uebereinstimmung vorhanden; denn im Othello ist es nicht nur die Eifersucht, die ihn in Schuld und Ungerechtigkeit stürzt. Er sagt es ja selbst, was ihn zu der wahnwitzigen Tat treibt:

„It is the cause, it is the cause, my soul;
Let me not name it to you, you chaste stars!
It is the cause . . . .
Yet she must die, else she'll betray more men“.
(„Othello“ V, 2).

Er will also nicht nur die Besudelung seiner Ehre rächen, sondern gleichzeitig „das Amt des Sittenordners üben“ [1]. Dieses Motiv fehlt im „Romiero“ vollkommen. In unserem Helden ist die treibende Kraft einzig und allein die Eifersucht. Und bis zu welchem Grade dieses Gefühl in ihm geht, das sagt Romiero uns selbst, als ihn sein Freund Guzman auf das Haltlose seines Verdachts hinweist und seine feste Ueberzeugung ausspricht, er glaube nicht, dass Zorada ihrem Gatten untreu sei:

---

[1]) Brandl Sh p. 160.

„No, what a worldly judge would deem unfaithful
I trust she has not been; but what avails it?
He whom her fancy follows, he who pleases
Her secret thoughts and wishes is her lord,
Let who will, by the power of legal right.
Her body hold in thraldom. — Not unfaithful!
If I have lost her heart, I've suffer'd all.
No further outrage can enhance my wretchedness [1]).

Und in diesem hochgespannten Zartgefühl ist uns die Figur des Romiero vielleicht sympathischer als das Wild-Unbändige, das die Quintessenz in Othellos Charakter ausmacht. Man darf bei der Vergleichung der beiden aber nicht übersehen, dass Othello in der Person des teuflischen Jago ein Berater gegeben ist, der auch einem leidenschaftsloseren Menschen die Sinne verwirrt haben würde — eine Figur, die wir im „Romiero“ ganz vermissen. Denn des Helden Freund Guzman ist ein offener, ehrlicher Charakter, dessen Zweifel an Zoradas Treue auf innerer Ueberzeugung beruhen und der, obwohl er selbst unsicher, dem Freund trotzdem das Unwürdige seines Verdachts klarzumachen sucht. Der Kernunterschied zwischen Othello und Romiero scheint mir in Folgendem gegeben. Romieros Eifersucht ist umfassender als die Othellos. Letzterer denkt nur an eheliche Untreue; Romiero dagegen ist schon die Liebe, die Zorada ihrem alten Vater entgegenbringt, ein Zuviel:

„An absent father and a present husband
I'th' scales are put, and, to all outward seeming,
The last doth kick the beam. Is it for this —
For this that I have given my freedom up,
Drawn every strong affection of my heart
To one dear point? — and this the poor return!
. . . . o woman, woman!
One corner of a gallant's passing fancy
Pleaseth thee well; the whole devoted heart
Of man matured is to thee as a yoke,
A cumb'rous weight from which thou wouldst escape;
And friendship, filial duty, every tie
Defrauds thy husband of his dear-earned rights“ [2]).

In einer Beziehung sind Othello und Romiero indes e i n Fleisch und Blut: in ihrer Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst, nachdem sie ihr schweres Unrecht eingesehen. Beide sühnen

[1]) Akt IV, 3.
[2]) Akt II, 2.

ihre schreckliche Tat durch einen selbstgewählten Tod. Und auch in der Katastrophe hat unsere Dichterin sich von Shakespeare freizuhalten gewusst: Der Naturmensch Othello ersticht sich selbst — ein Charakter wie er kann nicht anders handeln. Romiero reizt Sebastian zum Kampf und fällt von dessen Hand. Es ist m. E. dies Substitut kein gar so ungeschicktes; denn wenn Romiero nachher auch bekennt, dass seine Erbitterung gegen Sebastian eine künstliche gewesen ist — im Moment glauben wir ihm doch und finden auch nichts allzu Herbeigeholt-Unnatürliches darin. —

Ausser dem Helden ist in unserer Tragödie noch der Charakter Zoradas recht scharf gezeichnet. Mit Desdemona hat sie die naive Kindlichkeit gemein, die nichts weiss von den Lastern und Schwächen der herzlosen Welt. Darum ist ihr auch Romieros Denken und Fühlen so fremd und unverständlich. Trotzdem verzeiht sie ihm grossmütig seinen Verdacht bezüglich des Maurice, so bitter die Kränkung sie auch schmerzt. Hilflos wie ein Kind steht sie seiner blinden Wut gegenüber, als sie darüber hinzukommt [1]), wie er aus dem Munde der Amme sichere Beweise für ihre Schuld zu haben vermeint. Es ist diese Szene vielleicht die einzige deutliche Erinnerung an Shakespeare, und zwar „Othello“ IV, 1, wo Othello Desdemona in Gegenwart des Gesandten aus Venedig schlägt. Wenn auch Romiero zu einer Tätlichkeit sich nicht hinreissen lässt, so ist er doch in Worten reichlich ebenso masslos wie der Mohr. Der Leser mag sich selbst davon überzeugen:

. . . . (Enter Zorada)
Guz. O lady! come not here.
Zor. I heard Romiero loud; what is the matter?
Rom. O nothing, madam; pray advance. O nothing!
Nothing that you should be surprised to hear.
That ladies can be fair and delicate,
And to the world's eye e'en as saints devout,
Yet all the while be coarse, debased, and stain'd
With passions that disgrace the vulgar kind.
Zor. Alas! what mean you?
Rom. Thou'st played me false; thou art a worthless woman;
So base, so sunk, that those whose appellation
Brings blushes to the cheeks of honest women
Compared to thee are pure. — Off! do not speak!
It is a sick'ning sight to look upon thee,
Fair as thou art. Feign not to be surprised:

[1]) Akt IV, Sz. III.

Begone, I say, I cannot for a moment
Say what I may not do.

(Taking his dagger from his side, and giving it to Guzman, who snatches it hastily from him.)

Now thou art safe; but go, thou shameless creature. —

Die übrigen Figuren unserer Tragödie — abgesehen von Guzman, dessen ich oben bereits Erwähnung getan — sind zu wenig ausgeführt, um unser Interesse erwecken zu können. Eine das düstere Milieu des Stückes ganz geschickt aufheiternde Figur ist der alte Diener Pietro, ein prächtiges altes Inventar in seiner moraldurchwirkten Geschwätzigkeit, vor der alle zu seinem grossen Aerger Reissaus nehmen:

„Ere I have spoken half a sentence, off
Each foolish varlet I address will run,
And leave me most discourteously to find,
As it may chance, another auditor
For the remaining half. — O foolish times!
Foolish and evil too!" [1])

Helene Druskowitz [2]) übergeht Romiero mit der kurzen Bemerkung, dass diese Tragödie „eine der schwächsten Leistungen der Dichterin" sei, und bleibt jeglichen Beweis für ihre Behauptung schuldig. Wie aus meiner eingehenden Behandlung der Tragödie wohl zur Genüge erhellt, entbehrt diese hingeworfene Phrase jeder Begründung. Ich verweise den Leser nur auf eine einzige Stelle, die m. E. das Ungerechte dieser „Kritik" erweisen muss: auf die Szene, in der Romiero sein Weib wegen seines ungerechten Verdachtes um Verzeihung bittet — um dann sogleich bei einem ganz vagen Verdachtsmoment in seine Verblendung zurückzufallen [3]). Ein Stück, das eine Partie von so echt-dramatischer Belebtheit und so feiner psychologischer Charakterisierung enthält, war wohl einer milderen Kritik würdig, und zwar umsomehr, als die Darstellung der Eifersucht in Romiero als eine durchaus konsequente, von jeglichem Extrem sich freihaltende zu bezeichnen ist.

XII. „The Alienated Manor".

Die Komödie der Eifersucht versetzt uns auf den Landsitz des jungverheirateten, reichen Charville. Er ist voll Misstrauen gegen seine lebenslustige junge Frau, seit Sir Robert Freemantle in seinem Hause verkehrt. Er verkleidet sich als Diener, um

[1]) Akt II, 1 (Ende).
[2]) Druskowitz p. 60.
[3]) Akt IV 2.

sich von ihrer Untreue besser überzeugen zu können, wird aber von ihr entdeckt und weidlich ausgelacht. Freemantle bewirbt sich um Mary, Charvilles Schwester, macht aber auf Anraten seines intriganten Onkels Crafton der Hausherrin den Hof, um sie als Fürsprecherin bei Charville zu gewinnen. So bestärkt also der Anschein den unglücklichen Charville immer mehr in seinem Verdacht, so dass er ganz verzweifelt ist. Ihm hilft noch zu einem höheren Grade der Verzweiflung der Philosoph Smitchenstault, der, wie Crafton, auch aus Egoismus handelt: er hat Absichten auf Marys Geldbeutel und will darum gern den Bruder bei Seite schaffen. Crafton andererseits will Charville durch seine Intrigue den Besitz des Gutes verleiden, das in Craftons Familie das Erbgut gewesen ist und in Zeiten der Not für einen Schleuderpreis an Charvilles Vorfahren verkauft worden war. So weiss Charville sich schliesslich keine Rettung mehr — er greift zur Pistole — ist dann aber doch zu . . . . skrupulös, den üblichen Gebrauch von ihr zu machen. Und als nun ein Schwarzer in den Diensten eines Neffen von Crafton, dem Charville all sein Vermögen im Spiel abgenommen, ihm diesen „Liebesdienst“ erweisen will — da kämpft der Selbstmordskandidat mutig für sein Leben. Trotzdem wäre er der Rachsucht des Schwarzen verfallen, hätte ihn nicht . Freemantle durch sein Erscheinen gerade im kritischen Moment gerettet. So dankt Charville also dem „Verführer“ seiner Frau sein Leben — und ist natürlich darob um so unglücklicher. Schliesslich klärt sich alles auf: Freemantle entpuppt sich als Bewerber um Mary's Hand, die er auch bekommt — Mrs. Charville verzeiht ihrem Gatten sein Misstrauen — dem ränkesüchtigen Crafton wird verziehen und selbst dem fanatischen Schwarzen. —

Der strikte Aufbau dieser Komödie auf der Leidenschaft Charvilles ist klar zu übersehen; denn durch keinerlei ablenkende Nebenhandlung wird auch nur zeitweise das Interesse von dem Hauptthema abgezogen, das in leidlich gelungener Steigerung die einzelnen Stufen der leidenschaftlichen Erregung Charvilles behandelt. Dass bei einer derartigen Einseitigkeit in der Verarbeitung des Stoffes es dem Stück an der für eine Komödie unumgänglich erforderlichen Lebhaftigkeit und Frische mangelt, ist eine Schwäche, deren man nicht nur diese Komödie unserer Dichterin zeihen muss.

Natürlich ist die Figur, in der die Eifersucht gebrandmarkt werden soll, mit besonderer Liebe gezeichnet. Charville entspricht gerade dem Bilde, das seine schalkhafte Frau ihm von dem eifersüchtigen Gatten einer Bekannten entwirft: [1])

[1]) Akt I, 2

„The odious man! She can't stir, but he moves too, like her shadow. She can't whisper to a friend, nor examine a picture or gem with an old cognoscente, but he must thrust his nose between them."

Recht humoristisch ist das Erwachen der Eifersucht Charvilles geschildert, wie er den Ausführungen Craftons und nachher Smitchenstaults garnicht zuhört, sondern nur seine Frau in ihrem ungezwungenen Beisammensein mit Freemantle, einem Jugendfreunde, belauert, sich schliesslich nicht mehr beherrschen kann und ihnen in den Garten nachläuft. Ebenso die traurige Situation des Hausherrn, der den Gast Freemantle durch zartes Hinweisen auf brillantes Reisewetter hinauskomplimentieren möchte und dabei von seiner „verständnislosen" Gattin so garnicht unterstützt wird (Akt II, 3). Urkomisch ist ferner sein Sich-Verbohren in den Gedanken, dass seiner Frau Brief an Freemantles Schwester, den er abgefangen hat, ein verkappter Liebesbrief an Freemantle selbst sei (Akt III, I). Die Uebertreibung der Leidenschaft ist allerdings auch hier nicht ausgeblieben: Charvilles Sich-Verkleiden als Bedienter entbehrt m. E. jeder Komik und ist wieder dem Fehler in der Theorie unserer Dichterin, der schon des öfteren konstatiert wurde, zuzuschreiben. — Konsequent durchgeführt ist auch noch der Charakter der Mrs. Charville; sie ist das Urbild einer lebensfrischen, unbefangenen Frau, mit gesundem Widerwillen gegen jede phantastische Uebertreibung der ehelichen Lieb' und Treu, wie sie Charville so sehr naheliegt. Mit köstlicher Ironie bricht sie den Eifersuchtsszenen des Gatten, den sie aufrichtig liebt, ihre tragische Spitze ab. Am Ende, als alles in Versöhnung aufgelöst ist, kann sie es sich nicht versagen, den reuigen Sünder noch übermütig zu bespötteln: [1])

„I'll be grave, orderly, and demure before all men, smiling only on mine own wedded lord when he encourages me to do so; three times in a week, perhaps, or oftener, as it may chance. I'll not whisper in the ear of my first cousin, unless he be blear-eyed, or have a hump on his back; and I'll neither go to grove, arbour, nor closet till I have sent you before me to see that there be nobody there".

Und diese kleine Rache können wir der so mit Unrecht Verdächtigten wahrlich nicht verdenken. — Von den Nebenfiguren ist der Verschönerungskünstler Sir Level Clump, der jedem mit seinen Auseinandersetzungen über den „bon goût" lästig fällt und nur selten Anklang findet, eine ganz drollige Figur, in deren Sinn für das Reguläre, Abgezirkelte die Dichterin wohl eine gewisse

[1]) Akt V, 3.

Tendenz der englischen Gartenkultur in ihrer Abkehr von dem Natürlichen hat geisseln wollen. Ganz und gar misslungen ist m. E. dagegen die Figur des Philosophen Smitchenstault; denn ein Nonsens der Art, wie er ihn produziert, ist selbst für eine Komödie zu derbe Kost. —

So ist zusammenfassend von dieser Komödie dasselbe zu sagen, was ich bei der Mehrzahl der Komödien unserer Dichterin als mein Urteil habe aussprechen müssen: einzelne Szenen sind voll komischer Kraft, die geschickt zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden, der Dichterin nicht gelungen ist [1].

XIII. „Henriquez“.

Den Abschluss der „Plays on the Passions“ bildet die Tragödie „Henriquez“. Gewissenspein ist die Triebfeder im Charakter des Helden.

Henriquez wird bei seiner Heimkehr aus einem siegreichen Feldzuge gegen die Mauren durch einen anonymen Brief, den der auf des Hauses Ehre starr bedachte, alte Diener Diego ihn in seinem Zimmer finden lässt, von der Untreue seiner Gattin Leonora mit seinem besten Freunde Juan benachrichtigt. Er erfährt, dass Juan um Mitternacht auf seinem Schloss wieder eintreffen will — und ohne weitere Nachforschungen angestellt zu haben, lauert er dem Freunde auf und tötet ihn. Bei Eröffnung des Testamentes stellt sich heraus, dass Juan um Henriquez' Schwägerin Mencia willen hat kommen wollen — dass er und Leonora von jeglicher Schuld frei sind. Henriquez hat also den Gefährten seiner Jugend ohne Grund gemordet und ist in tiefer Verzweiflung. Da fängt man im Walde, wo der Mord geschehen, Antonio, den Geliebten der Mencia, und er wird nun als Mörder angesehen, ist doch Juan sein begünstigter Rivale gewesen. Er scheint verloren — und trotzdem lässt er sich nicht zur Flucht bewegen, weder durch Mencia, die er in das Elend des Outlaw-Lebens nicht mitnehmen mag und ohne die das Leben ihm doch wertlos erscheint, — noch durch Henriquez, der natürlich nicht auch sein Leben auf dem Gewissen haben will. Das Beispiel des rechtlichen Antonio wirkt auch auf den Reuezerquälten, den bisher noch eine falsche Rücksichtnahme auf die Ehre seines Hauses hat hin- und herschwanken lassen. Er geleitet den Angeklagten nach Madrid, nimmt dem

[1] Vgl. hierzu die Kritik bei Blackwood, p. 178, die umsomehr ins Gewicht fällt, als der Artikel sonst recht panegyrisch gehalten ist.

König, bei dem er hoch in Gunst steht, den Eid auf's Schwert ab, dass er den Mörder Juans nicht schonen wolle — und bekennt sich selbst als Schuldigen. Umsonst sucht der König, suchen seine Gattin und seine Freunde ihn umzustimmen: er will nicht weiterleben in der Gewissensqual, will seine jähzornige, blutige Tat mit dem Tode sühnen. Voll Ruhe sieht er der Hinrichtung entgegen, nimmt von allen Lieben Abschied und geht gefasst in den Tod.

In Henriquez schildert uns die Dichterin einen im Grunde grossen, tüchtigen Charakter, Er rächt die Besudelung seiner Ehre blutig — aber der Mord am Freunde, obwohl er ihn für den Verführer seiner Frau hält, lastet schwer auf ihm. Furchtbar ist seine Verzweiflung, als er hört, dass Juan unschuldig gestorben ist. Ergreifend ist sein tiefer Schmerz am Grabe des Freundes:

„And here thou liest with all thy noble parts,
Thy lofty, liberal soul, and goodly form,
And heart of love so thorough and so true!
This is thy rest, the meed and recompense
Thy generous worth hath from thy friend received!
Thy friend! O savage heart and cruel hand!
Fell, hateful, faithless, cowardly, and base!
Of every baleful thing, by heaven cast off,
Most cursed and miserable! —
O that ere this the dust had cover'd me
Like a crush'd snake, whose sting is yet unsheath'd!
Would in the bloody trench some sabred Moor
Had lanced this hold of life — this latent seat
Of cruelty! or rather that some dart,
Shot erring in our days of boyish sport,
Had pierced its core! Then by my early grave
He had shed over me a brother's tears;
He had sate there and wept and mourn'd for me,
When from all human hearts but his alone
All thoughts of me had been extinguished. Juan!
My Juan, dear, dear friend! Juan de Torva!
Thy name is on my lips, as it was wont;
Thine image in my heart like stirring life;
Thy form upon my fancy like that form
Which bless'd my happy days. How he would look,
When with his outspread arms, as he return'd
After some abscence! — Oh, it tortures me!
Let any image cross my mind but this!
No, no! not this! — Sable, sepulchral gloom!

Embody to my sight some terrible thing,
And I will brave it (Pausing and looking round)
It doth! it doth! there's form and motion in it.
Advance, thou awful shade, whate'er thou art!
Those threat'ning gestures say thou art not Juan
(Rubbing his eyes).
It was but fancy. — No; the soul to Him
Who is the Soul of souls ascended hath,
Dust to its dust return'd. There is nought here
But silent rest that can be rous'd no more.
Beneath this mould, some few spans deep he lies.
So near me, though conceal'd! — Curs'd as I am,
The cords of love e'en through this earth have power,
Like a strong charm, to draw me to him still.
(Casting himself upon the grave).
Burst, guilty heart! rend every nerve of life,
And be resolved to senseless clay like this,
So to enlap his dearer clay for ever" [1]).

Sein Herz findet auch nicht Ruhe, nachdem er es durch die Beichte erleichtert. Immer wieder taucht des Freundes liebenswürdige Gestalt vor seiner Seele auf und gemahnt ihn an die frohen Tage der Jugend mit Juan zusammen und macht die Verzweiflung über seine Freveltat nur um so tiefer.

„ . . . . What mass,
Wat prayers, what chaunted hymns can to the living
Give respite from this agony of soul?
Alas, alas! there is no cure for this" [2]).

Schliesslich kann er die Qualen des Gewissens nicht mehr tragen — und tut den Schritt, der eines edlen Charkters würdig ist. Und mit dem Augenblick, wo er weiss, dass seine unglückselige Tat die rechte Sühne finden wird — da ziehen Ruhe und Frieden in seine Brust wieder ein. Beinahe mit Stolz tritt er vor den König [3]) und gibt eine Schilderung seiner eigenen Ruchlosigkeit und bittet um die Bestrafung des Schuldigen:

„ . . . this criminal, with selfish cruelty,
With black ingratitude, with base disloyalty
To all that sacred is in virtuous ties,
Knitting man's heart to man — What shall I say?
I have no room to breathe.
(Tearing open his doublet with violence.)

---

[1]) Akt III, 3; übers. bei Druskowitz p. 62 f.
[2]) Akt IV, 3.
[3]) Akt V, 1. Druskowitz p. 63-69: eine treffliche Uebersetzung der ganzen Szene.

. . . . He had a friend,
Ingenuous, faithful, generous, and noble:
E'en but to look on him had been full warrant
Against th'accusing tongue of man or angel,
To all the world beside, — and yet he slew him.
A friend whose fost'ring love had been the stay,
The guide, the solace of his wayward youth, —
Love steady, tried, unwearied, — yet he slew him.
A friend, who in his best devoted thoughts,
His happiness on earth, his bliss in heaven,
Intwined his image, and could nought devise
Of sep'rate good, — and yet he basely slew him;
Rush'd on him like a ruffian in the dark,
And thrust him forth from life, from light, from nature,
Unwitting, unprepared for th'awful change
Death brings to all. This act so foul, so damned,
This he hath done: therefore upon his head
Let fall the law's unmitigated justice."

Unerbittlich hält er den König bei seinem Versprechen — nichts kann ihn bewegen, von dem Pfade der Pflicht, den er sich vorgezeichnet, abzuweichen. So ist Henriquez ein Charakter, dem wir trotz der furchtbaren Schuld, die er auf sich geladen, unsere Sympathie nicht versagen können. Es ist m. E. in der Zeichnung seines Charakters auch der Fehler nicht so hervorstechend, der sonst in fast allen „Plays on the Passions" zu beobachten war: die Gewissensangst ist nicht so aufdringlich als einziges Motiv wieder und wieder uns vorgeführt. Sie verbindet sich mit des Helden sonstigen Charaktereigenschaften und alle zusammen führen zu der unausbleiblichen Katastrophe.

Ausser Henriquez ist noch Antonios Charakter ganz scharf gezeichnet. Er imponiert uns durch seine starre Rechtlichkeit, die am schärfsten in der Kerkerszene (IV, 1) hervortritt. Er will die Mittel, die Mencia ihm zur Flucht verschafft hat, nicht gebrauchen, er will nicht in ihrem Gedächtnis die Erinnerung an einen Mörder zurücklassen. Und als auch Henriquez ihn zur Flucht bewegen will, da ruft er ihm die stolzen Worte zu:

„My lord, like one stunn'd with astonishment,
I thank your gen'rous care. But, Don Henriquez,
Though born of blood less noble than your own,
An outlaw's fate, from friends and country banish'd,
My honest fame blurr'd with imputed guilt,
Is not deliv'rance such as I accept,
Such as a true Castillian can accept.

You offer it in pity of my youth,
Therefore I thank you; but I'll here abide
Such vindication as becomes mine honour.“ [1])

Und doch ist Antonios Stolz so frei von allem Selbstbewusstsein, von jeglicher Ueberschätzung seines eigenen Wertes, dass er, als Henriquez sich als Täter bekennt, es aufrichtig bedauert, nicht doch durch seine Flucht diese fürchterliche Folge abgewendet zu haben. — Was seinen Charakter ferner auszeichnet, ist eine innige Dankbarkeit gegen jeden, der ihm aus seiner Notlage helfen will. Sie ist es, die ihn zu Henriquez die schönen Worte sprechen lässt, als dieser in ihm irrtümlich einen Verdacht bezüglich der Persönlichkeit von Juan's Mörder wittert:

„No, Don Henriquez, with a friendly wish
To do me service cam'st thou here, and sacred
Is all that thou in privacy hast done
Or utter'd. Yea; though thou shouldst now confess
That thou thyself wert Juan's murderer
(Start not, these are but words of argument);
Yea, e'en supposing this, and that my rescue
From the uplifted axe depended on it,
Yet would I not betray thee.“ [2])

Konsequent gezeichnet ist auch der Charakter des alten Dieners Diego: sein ängstliches Wachen über des Hauses Ehre, das in Leonora eine unebenbürtige Herrin geringschätzt; die treue Anhänglichkeit an seinen Herrn, die ihn, den Wissenden, sein Geheimnis behüten lässt — die ihn mit Leonora aussöhnt, als er sieht, dass auch sie den Täter ahnt und trotzdem Antonio öffentlich verdächtigt. —

Helene Druskowitz [3]) sieht einen Motivierungsfehler darin, dass nicht Diegos anonymer Brief die eifersüchtige Wut des Henriquez vornehmlich entfesselt. Mir scheint die Motivierung, die gegeben wird, psychologisch feiner: Henriquez misst dem Briefe darum keine Bedeutung bei, weil er anonym ist. Erst als er darüber hinzukommt, wie das Boudoir seiner Frau für Besuch hergerichtet wird, und erfährt, dass Juan erwartet wird, dessen Kommen Leonora ja absichtlich vor ihm geheim gehalten — erst als er dann in diesem Boudoir in einem Kästchen, das er Leonora geschenkt, einen Liebesbrief in Juans Handschrift findet, den er falsch deuten muss, weil er von einem Verlöbnis zwischen dem Freunde und Mencia nichts ahnt — erst dann taucht die Erinnerung

[1]) Akt IV, 1.
[2]) Akt IV, 1.
[3]) Druskowitz p. 61.

an den Anonymus in ihm wieder auf. Es wäre doch eine starke Beeinträchtigung von Henriquez' Charakter gewesen, hätte er auf eine blosse anonyme Denunziation hin den Freund und die Gattin verurteilen sollen. — Es ist also m. E. die Motivierung im Gegenteil eine recht geschickte, sodass ganz uneingeschränkt Helene Druskowitz' Lob gelten kann, die in „Henriquez" die beste, reifste Leistung der Dichterin erblickt. [1])

Man ist versucht, bei einer „tragedy on remorse", die im Jahre 1836 publiziert wird, Beeinflussung durch Coleridge's „Remorse" zu vermuten. Diese Vermutung erweist sich bei näherem Zusehen als irrig: Henriquez' Charakter ist gerade in entgegengesetzer Richtung zu dem Ordonios entwickelt; denn während Henriquez nach der einen wahnwitzigen Tat durch seine Gewissenspein zum Guten geführt wird, schreitet Ordonio, nachdem er den Meuchelmord am Bruder angestiftet, aus Furcht vor der Vergeltung der Menschen zu neuen Untaten — und erst am Schlusse, als Alvar ihm so echt-brüderlich verzeiht, findet er, von der Rache schon ereilt, sich zurück aus seinen Verirrungen. — Trotzdem ist der Zusammenhang zwischen den beiden Tragödien nicht unbedingt abzulehnen, dass durch „Remorse" die Dichterin auf den Gedanken gekommen sei, die Gewissensangst einer Steigerung zur Leidenschaft für fähig zu halten. — Der dramatische Aufbau und die Charakteristik der Personen ist in „Henriquez" weit besser gelungen als in „Remorse", das als Ganzes einen recht verschwommenen Eindruck macht. —Es war in den früheren Arbeiten der Dichterin oft eine mangelhafte Motivierung und die Zusammenhangslosigkeit der Personen untereinander zu rügen; im „Henriquez" ist alles bis ins kleinste Detail ausgearbeitet, in noch höherem Grade als in „Romiero" und „Ethwald". — Es ist vielleicht eine für die Wertschätzung unserer Tragödie fruchtbare Untersuchung, den Bau des Stückes nach der Funktion, die die einzelnen Akte ausüben, zu betrachten. Ich lege dabei Freytag's „Technik des Dramas" [2]) zugrunde und gebe, um Wiederholungen zu vermeiden, die Uebersicht schematisch:

I. Akt der Einleitung.

Exposition: Diego mit dem Brief; Antonio — Mencia.
Aufregendes Moment: Henriquez mit dem Brief — er ist noch nicht überzeugt.

Steigerung: Boudoirszene gibt Gewissheit.

---

[1]) Druskowitz p. 60.
[2]) Freytag p. 173-177.

II. Akt der Steigerung.

„Handlung mit vermehrter Spannung heraufzuführen“.

Juan von Henriquez ermordet (Zwischenakt) — Henriquez voll Skrupeln, obwohl er sich im Recht glaubt (II, 1). — Vorstellung aller Personen in der Banketszene (II, 2) — Spannung gesteigert durch Entdeckung des Mordes — Weitere Steigerung Testamentszene (II, 5), die Henriquez über sein Unrecht aufklärt.

III. Akt des Höhepunktes.

Mittelszene: III, 3 Henriquez' Verzweiflung an Juans Bahre. Dazu als kontrastierende Einleitung Verdächtigung Antonios (III, 2).

IV. Akt der Umkehr.

Hauptszene: Henriquez bei Antonio im Kerker, eingeleitet durch Mencias Besuch dort: Antonio tritt in Beziehung zu Henriquez' Seelenkampf. — Die Beichtszene: Henriquez' Entschluss, die Schande auf sich zu nehmen (IV, 3).

V. Akt der Katastrophe.

Schlusshandlung: Henriquez vor dem König (V, 1) — Die letzen Momente vor der Hinrichtung (V, 5).

So ist also der Aufbau des Stückes ein straff dramatischer, was sich schon in dem organischen Ineinandergreifen von Haupt- und Nebenhandlung (Antonio — Mencia) deutlich zeigt. Als Frucht der Theorie findet man in „Henriquez“ nur die Vertiefung in die psychologische Analyse, die hier, wie oben gezeigt, mehr Personen des Stückes umfasst, als es sonst Gepflogenheit der Dichterin ist.

Ich habe mich bisher darauf beschränkt, durch eingehende Analysierung der einzelnen Dramen ein möglichst klares Bild zu entwerfen von dem Zusammenwirken von Theorie und Praxis bei unserer Dichterin. Im unmittelbaren Anschluss an die Darstellung der einzelnen Stücke war, zur Vermeidung langatmiger Wiederholungen und Verweise, am ehesten auf die kritischen Einwände einzugehen, die gegen Einzelheiten innerhalb der Dramen erhoben sind. Ich komme nunmehr zu dem Teile meiner Aufgabe, der eine allgemeine Bekanntschaft mit dem Inhalt und Gedankengang der Stücke voraussetzt: um das Gesamtbild in den zeitgenössischen Rahmen zu stellen, bedurfte es zuvörderst der Betrachtung der Einzelzüge, an der wir die Manier des Künstlers kennen gelernt. — Prölss beschliesst seine in Einzelheiten bisweilen sehr ungenaue, lückenhafte Darstellung der „Plays on the Passions" mit dem zusammenfassenden Urteil, dass Joanna Baillie „jedenfalls bis zum Jahre 1812 die einzige Kraft von Bedeutung und von ernsterem Streben war, welche auf dem Gebiete des Dramas hervortrat" [1]).

Auf diesem Standpunkte steht im Wesentlichen — von gelegentlichen panegyrischen Uebertreibungen abgesehen — auch die zeitgenössische Kritik, die ebenfalls „Romiero" und „Henriquez nicht mehr berücksichtigt. Es gibt nur eine Erklärung für dieses Totschweigen der letzten Tragödien, das Joanna Baillie in die Reihe der Uebersehenen und Vergessenen gedrängt hat: mit ihren ersten Produktionen, die so stark von der Theorie beeinträchtigt waren, konnte sie nicht durchdringen in einer Zeit, die fast auf allen anderen Gebieten der Poesie Wertvolles leistete, und zwar umsoweniger, als keines ihrer ersten Dramen sich ein Heimatrecht auf der Bühne errungen hat und erringen konnte. Und als sie nun nach Jahren ernster Arbeit an sich mit ihren reiferen Werken hervortritt, da kommt sie post festum. Die Zeit, aus der heraus ihr Werk geboren, ist vorübergerauscht, die bedeutenden Männer,

[1]) Prölss p. 398. — Umsomehr muss es auffallen, dass er den letzten Band (1836) vollkommen übersieht.

die ihrer schwächlichen Erstgeburt Interesse und Liebe zugewendet, weil sie die Dichterin in ihrer künstlerischen Ernsthaftigkeit mit Recht als Kampfgenossin betrachtet, sind nicht mehr, um nun froh ihre Entwicklung zur Reife begrüssen zu können — und die neue Zeit versteht ihr Kämpfen und Streben, den Kunstgeschmack des Theaterpublikums zu läutern, nicht mehr, weil sie sich abgefunden hat mit den erbärmlichen Bühnenverhältnissen. So trifft sie das Schicksal, das so oft Nachzüglern beschieden ist: die Gleichgültigkeit.

1798 ist das Jahr des Erscheinens des umfangreichen „Introductory Discourse", das Helene Druskowitz [1]) nicht unzutreffend mit den ähnlichen Arbeiten von Wordsworth und Victor Hugo in Parallele stellt. Ein zeitgenössischer Kritiker [2]) möchte in diesem Essay den einzigen Faktor erblicken bei dem Umschwung der englischen Literatur aus steifem Formelkram zur Natürlichkeit. Selbstverständlich ist dies eine nationale — er ist auch Schotte! — Hyperbel, ganz abgesehen davon, dass es wohl überhaupt misslich ist, einen Umschwung in der Literatur vornehmlich auf Konto einer Theorieveränderung zu setzen. Immerhin gebührt diesem „Geleitschreiben" zu der ersten dramatischen Publikation der Dichterin ein Platz neben der in demselben Jahre an die Oeffentlichkeit gelangenden Vorrede Wordsworth's zu den „Lyrical Ballads": es ist die Ergänzung zu Wordsworth's Ansichten bezüglich des Dramas, sein Grundmotiv ist auch Abkehr von der Unnatur des Pseudoklassizismus. — Eine Untersuchung anzustellen über das Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden, muss schon aus dem Grunde als unfruchtbar erscheinen, weil sich heute nicht mehr feststellen lässt, wessen Publikation als die erste zu gelten hat — abgesehen davon, dass die Theorie eines Lyrikers nur bezüglich ganz allgemeiner Gesichtspunkte sich mit der des Dramatikers vergleichen lässt. — Der Kernfehler in der Theorie der Dichterin, aus dem die übrigen sich ergeben, ist die zu starke Betonung der moralischen Aufgabe des Dramas. Man braucht nicht mit Jeffreys krasser Negation dieser Aufgabe sich einverstanden zu erklären, die wohl nur aus Oppositionslust sich herleitet [3]) — und muss trotzdem zugeben, dass die moralische Tendenz der Dichterin Arbeiten geschadet: um ihretwillen kommt das Paradoxon zustande, die genetische Entwicklung einer Leidenschaft für die vornehmliche Aufgabe des Dramas zu halten — um ihretwillen wird die Handlung für nebensächlich erklärt und

[1]) Druskowitz p. 11.

[2]) Blackwood's Magazine XVI p. 162-65.

[3]) Edinburgh Review II p. 275 — vgl. die treffende Abfertigung in Blackwood's Magazine XVI p. 169.

jede Nebenhandlung ausgeschlossen, werden die Nebenpersonen mangelhaft charakterisiert — weil sie die Darstellung der Hauptfigur verdunkeln könnten. Es fehlt der Dichterin jedes theoretische Verständnis dafür, dass gerade diese „nebensächlichen" Elemente des Dramas von wesentlicher Bedeutung sind, das Interesse am Ganzen wachzuhalten — ein Moment, das den moralischen Endzweck doch nur fördern kann. Aus dem Bestreben, das Moralisch-Verwerfliche, das in der völligen Hingabe an einen Affekt liegt, recht scharf herauszuarbeiten, ergeben sich ferner oft (wie oben gezeigt) Uebertreibungen, die nicht nur das künstlerische Feingefühl der Dichterin bezweifeln lassen, sondern vor allem ihren Mangel an Lebenserfahrung beweisen. Dieser Mangel muss gerade bei einem Dramatiker stark auffallen: wie tief haben die grossen Dramatiker, Shakespeare, unser Hebbel erst hineinschauen müssen in der Welt Freud' und Leid, ehe sie reif und abgeklärt genug waren, das Leben realistisch wiederzugeben. Das ist m. E. der zweite Kernfehler in der Arbeit Joanna Baillie's, dass sie allzusehr nur theoretischer Psychologe ist. Wie wäre es sonst möglich, dass eine Dichterin, die voll Bewunderung ist für Shakespeares Fähigkeit, den Menschen seelisch zu analysieren, sich so häufig in unglaubliche Extreme verrennt (z. B. in „De Monfort"!). Besonders nachteilig hat dieser Umstand auf die Komödien gewirkt, denen überdies das beständige Moralisieren gefährlich werden musste.

In welchem Verhältnis stehen nun die „Plays on the Passions" zu der zeitgenössischen Dramendichtung, und zwar erstens zur Bühnenliteratur und zweitens zu den sonstigen dramatischen Kompositionen?

Auf der Bühne herrschten um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert die Stücke, welche man, so wenig schmeichelhaft für uns Deutsche, als „German Drama" zu bezeichnen pflegt: Es ist dies das Schauerdrama mit seinen unglaublich banalen Situationseffekten, die Nachahmung von Kotzebues Stücken, denen es an jeglicher Kraft der Charakterisierung fehlt — die Nachahmung von Goethes und Schillers Dramen der Sturm- und Drangperiode, die allerdings dabei stehen bleibt, rein äusserlich die wirkungsvollen Situationen nachzuformen, ohne auch nur den Versuch eines Nacheiferns in der Charaktervertiefung der Personen zu machen. Auch das Schauerdrama ist eine Reaktion gegen den Pseudoklassizismus, wenn vielleicht auch unbewusst; denn den Verfassern war es weniger um künstlerische als um pekuniäre Erfolge zu tun. Bezeichnend für den Tiefstand der englischen Bühnenverhältnisse jener Zeit ist die Bemerkung, die Cumberland

in seinen „Memoirs“ (p. 201) [1]) darüber macht: „ . . . at last. I have survived all true national taste, and lived to see buffoonery, spectacle and puerility so effectually triumph, that now to be repulsed from the stage is to be recommended to the closet, and to be applauded by the theatre is little else than a passport to the puppet-show.“

In der Hauptsache will ja Cumberland diese Worte auf die Komödie bezogen wissen — sie gelten aber in noch höherem Masse vom ernsten Drama. Joanna Baillie steht natürlich dieser Richtung so ablehnend gegenüber wie dem steifen Formelzwang der voraufgehenden Generation — und trotzdem lassen sich Anklänge an das Schauerdrama bei ihr konstatieren — ein Beweis wiederum, wie unmöglich es für einen Autor ist, sich völlig von dem Zeitgeschmack zu emanzipieren. Als solche Anklänge sind m. E. anzusehen:

„Basil“ V, I, Kirchhofszene, besonders das Auftauchen Geoffrys.

„De Monfort“ V, I, Gewitter im Walde in dunkler Nacht — Leichenprozession — Gesang der Nonnen.

„Ethwald“, II. Teil, Akt IV, Kerkerszene, schliessend mit Ethelbert's Hinrichtung.

„Orra“: Turmzimmer in Schlossruine als Schauplatz der letzten Akte — Geistererscheinung um Mitternacht; überhaupt der Aufbau des Stückes auf der Gespensterfurcht [2]).

„The Dream“ III, 3: Vorbereitungen für Osterloo's Hinrichtung auf offener Szene

„Romiero“ V: Schauplatz dunkler Wald um Mitternacht in der Nähe einer Kapelle.

„Henriquez“ allein frei von Anklängen.

Diese Motiventlehnungen sind indes nicht als plumpe Spekulation aufzufassen, sondern eher als Mittel, die moralische Wirkung der Tragödien zu erhöhen: Das Grausen soll den Abscheu vor dem Exzess in der Leidenschaft verstärken. Dass die Dichterin sich aber auch über die Bühnenwirksamkeit solcher Szenen durchaus klar gewesen ist, erhellt aus der Tatsache, dass in den „independent plays“, die doch speziell zur Aufführung gedacht sind [3]), eine starke Häufung derartiger Schauereffekte sich findet. — So glaube ich, die „Plays on the Passions“ unbedingt über die Bühnenliteratur jener Zeit stellen zu müssen. Schwieriger

[1]) vgl. Singer p. 124.
[2]) Vgl. Prölss p. 398.
[3]) vgl. Works p. 387.

ist es, ihnen innerhalb der ernsten dramatischen Dichtung einen Platz anzuweisen: Helene Druskowitz bezeichnet Joanna Baillie als „Shakespeare's Tochter“ [1]) — eine geschmacklose Uebertreibung, die eigentlich nur Scott's emphatisches Lob („Marmion“ III. Gesang) wiederholt [2]). Dass Joanna Baillie den Faden aufnimmt, den Shakespeare und seine Zeitgenossen und Nachfolger fallen gelassen, ist eins ihrer unbestreitbaren Verdienste; dass sie den Faden nicht sofort weiterspinnen kann, sondern sich erst durcharbeiten muss zur Klarheit, ist andererseits ein Beweis für die Beschränktheit ihrer Fähigkeiten. Man darf allerdings nicht vergessen, dass die Romantik allgemein wenig Begabung auf dramatischem Gebiet zeigt: die neuen Ideen waren noch nicht genug verarbeitet, sich willig in die knappe dramatische Form zu schicken. Die Romantik sucht ihre Ideale in zeitlicher und örtlicher Ferne von der Gegenwart mit ihren so wenig ansprechenden politischen und sozialen Verhältnissen; sie „entdeckt“ das Mittelalter, kann sich aber natürlich nicht mit einem Schlage in der neuen Welt zurechtfinden. Daraus ergeben sich dann die Verschwommenheiten in den dramatischen Arbeiten der Naturromantiker, die ja ausserdem nur gelegentlich sich auf diesem Gebiete versuchen [3]). — Dergleichen Unklarheiten in der Charakteristik der Hauptfiguren finden sich bei unserer Dichterin nicht, dafür stimmt sie aber wieder mit Wordsworth und Coleridge darin überein, dass die Mehrzahl ihrer Dramen in das Gebiet des „closet-drama“ gehören. Die Unerfahrenheit bezüglich der Bühnenerfordernisse ist auch ihr charakteristisch [4]), ist aber bei ihr eher aus Mangel an Erfahrung als aus Nonchalance (wie z. B. bei Byron) herzuleiten. Letzteres ist schon daraus zu entnehmen, dass sich die „Plays on the Passions“ in zeitlicher Progression der Bühnenfähigkeit nähern. In „Basil“ und „De Monfort“ ist alles um die Leidenschaft des Helden konzentriert; der „Ethwald“ sprengt zuerst ein paar theoretische Wickelbänder: zwar gibt auch dieses Stück in streng genetischer Entwicklung ein Bild des Ehrgeizes — aber wir empfinden dieses beständige psychologische Analysieren nicht mehr so sehr als Zwang. Der „Ethwald“ zeigt neben der Darstellung der Leidenschaft eine

---

[1]) Druskowitz p. 96.

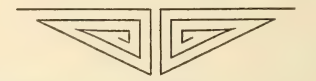
[2]) Works p. XIV/XV.

[3]) Byron, der Oppositionsromantiker, ist natürlich von diesem Urteil ausgenommen — mittelalterliches Milieu in seinen Dramen ist ja auch nur Staffage für die durchaus moderne Ideenwelt. — Vgl. über die Zweiteilung der Romantik Ackermann in Germ.-Rom. Monatsschrift Heft 6 p. 368.

[4]) Vgl. Campbell II p. 254.

stetig fortschreitende Handlung, die wir mit Spannung verfolgen. Ein scheinbarer Rückschritt liegt vor in „Orra“ und „The Dream“ — sie sind handlungsarm und legen das Hauptgewicht auf die Zeichnung der Furcht. Und trotzdem liegt auch hier, zum mindesten in „Orra“, ein tüchtiger Fortschritt: das Stück setzt nicht ein mit der Darstellung der superstitious fear, zwei volle Akte enthalten nichts als leise Andeutungen über die Leidenschaft des Hauptcharakters. Selbstverständlich beschäftigen sie sich auch mit Orra — sie geben indes, wie oben ausgeführt, ihr Bild in ungetrübten Momenten. Was anders kann die Ursache dieses Wechsels in der Technik sein als die Einsicht, dass das beständige Philosophieren über die eine Leidenschaft dem dramatischen Bau schädlich sei! — Wir müssen in Joanna Baillie den Praktiker scharf vom Theoretiker scheiden: als Theoretiker hält sie mit ein gut Teil Verblendung und Eigensinn an den Anschauungen fest, aus denen die ersten dramatischen Gebilde ihr erwachsen — als Praktiker gerät sie unwillkürlich auf freiere Bahnen, wenn sie uns auch, nach wie vor, glauben machen will, sie arbeite noch immer nach ihren „altbewährten“ Rezepten. — War in „Orra“ und „The Dream“ ein teilweiser Rückschritt unverkennbar, bezüglich der dramatischen Belebtheit, so finden wir in den letzten beiden Tragödien, in „Romiero“ und „Henriquez“ auch diese Schwäche überwunden: sie sind dem „Ethwald“ an dramatischer Spannung ebenbürtig, wenn nicht überlegen, vermeiden andererseits sein allzu subtiles Eingehen auf das Psychologische. Und trotzdem sind die Hauptfiguren, wie wir gesehen haben, so glücklich gezeichnet. —

So sind die „Plays on the Passion“ zum mindesten, auch wenn man die Bühnenfähigkeit von „Romiero“ und „Henriquez“ leugnet, ein beachtenswerter Versuch, das Bühnendrama der Romantik zu reformieren. Um der künstlerischen Gewissenhaftigkeit willen, für die sie ihrer Dichterin Zeugnis ablegen, heben sie sich aus der Zeit des dramatischen Verfalles heraus, in der sie entstanden sind.



Herrn Professor Dr. Lindner-Rostock

sei auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank ausgesprochen für die Förderung, die sein wohlwollendes Interesse meiner Arbeit hat zuteil werden lassen.

Inhalt.

